



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej

**Author:** Krzysztof Kłosiński

**Citation style:** Kłosiński Krzysztof. (1990). Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Uniwersytet  
Śląski  
Katowice 1990

KRZYSZTOF KŁOSIŃSKI

# MIMESIS

w chłopskich powieściach Orzeszkowej





*Mimesis*  
w chłopskich powieściach  
Orzeszkowej

Prace Naukowe  
Uniwersytetu Śląskiego  
w Katowicach  
nr 1129

Krzysztof Kłosiński

*Mimesis*  
w chłopskich powieściach  
Orzeszkowej

Uniwersytet Śląski



Katowice 1990

Redaktor serii: **Historia Literatury Polskiej**  
Włodzimierz WÓJCIK

Recenzent  
Józef BACHÓRZ

# Spis treści

<b>WSTĘP</b> . . . . .	7
Powieść: <i>mimesis</i> , strukturowanie, intertekstualność . . . . .	7
<i>Mimesis</i> w chłopskich powieściach Orzeszkowej . . . . .	22
<b>ROZDZIAŁ PIERWSZY. LITERATURA</b> . . . . .	26
Powieść ludowa . . . . .	26
Fabuła . . . . .	30
<i>Szkice węglem i Niziny</i> (30) ● <i>Pobór</i> (37) ● <i>Romans</i> (40) ● <i>Idylla</i> wychowawcza (42) ● <i>Konkluzja</i> (51)	
Narracja . . . . .	53
<i>Dispositio</i> (53) ● <i>Klisze</i> (63) ● <i>Cytaty</i> (69)	
<b>ROZDZIAŁ DRUGI. ORYGINAŁ</b> . . . . .	72
Uwagi wstępne . . . . .	72
Gwara . . . . .	74
Przekleństwa . . . . .	82
Przysłowia . . . . .	86
Pieśń . . . . .	90
Powieść ludowa (90) ● <i>Niziny</i> (93) ● <i>Dziurdziowie</i> (101) ● <i>Cham</i> (107) ● <i>Konkluzja</i> (109)	
Gawędy . . . . .	112
Wnioski . . . . .	119
<b>ROZDZIAŁ TRZECI. TEATR</b> . . . . .	121
Teatr i powieść . . . . .	121
Efekty sceniczne w powieści . . . . .	130
Powieść jako melodramat . . . . .	142
<b>ROZDZIAŁ CZWARTY. WIEDZA</b> . . . . .	152
Uwagi wstępne . . . . .	152
Glisty i mikroby . . . . .	153
Człowiek pierwotny . . . . .	161
Studia o gusłach . . . . .	168



Rybak i histeryczka . . . . .	175
Wnioski . . . . .	184
<b>INDEKS NAZWISK . . . . .</b>	<b>186</b>
<b>PE3IOME . . . . .</b>	<b>189</b>
<b>SUMMARY . . . . .</b>	<b>190</b>

# Wstęp

---

## Powieść: *mimesis*, strukturalizacja, intertekstualność

Niektórzy utrzymują — powiada Orzeszkowa — że „powieściopisarz pisze — tak, jak ptak śpiewa, więc bez przygotowań się uprzednich żadnych i bez żadnego mozołu”<sup>1</sup>. Tymczasem, i ten sąd pisarki jest powszechnie znany: powieść jest ze swej natury dwoista, przynależy do nauki i sztuki. Pisarz winien być, według wyrażenia autorki *Nad Niemnem*, encyklopedystą swobodnie dysponującym pewną sumą wyników nauki, zebranych na wielu obszarach, ażeby jak to, parafrazując klasyczny cytat, mówi Orzeszkowa: „Nic z tego, co ludzkie, nie było mu obojętnym i niezrozumiałym.”<sup>2</sup> Sto lat później historyk literatury używa tego samego zwrotu, podkreślając, że to właśnie „encyklopedyzm” powieści decyduje o jej mimetyczności: „Powieść, przynajmniej powieść

<sup>1</sup> E. Orzeszkowa: *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*. W: eadem: *Pisma krytycznoliterackie*. Zebrał i opracował E. Jankowski. Wrocław 1959, s. 136.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 146.

klasyczną XIX w., w tradycji tzw. »realizmu krytycznego«, należy traktować głównie jako swego rodzaju wypowiedź encyklopedyczną, uruchamiającą opis świata społecznego zarazem rozkawałkowany i spójny oraz wypowiadającą Historię; słowem — *mimesis*.<sup>3</sup> „Wypowiedź realistyczna — mówi Philippe Hamon — jest po prostu **ostentacyjną manifestacją wiedzy** [...], którą należy pokazać [czytelnikowi], włączając ją w obieg opowiadania.”<sup>4</sup>

Aż do XX wieku — powie Roland Barthes — „literatura jest pewną *mathesis*: kompletnym polem wiedzy. Inscenizuje, przez bardzo różne teksty, całą wiedzę o świecie, jaka jest w danej chwili.”<sup>5</sup> Nie chodzi tu o wiedzę naukową, choć jej wypowiedzenie może się odbywać przez naśladowanie dyskursu nauki, ale o wiedzę potoczną, a zarazem przecież jednorodną, odpowiadającą *episteme* danej formacji kulturowej. „Przez wieki literatura była zarazem *mathesis* i *mimesis*, mając zarazem sprzęgnięty z nimi metajęzyk: odbicie.” Związek obu pojęć widać w momencie odwrócenia: gdy nie można sprostać wymogom encyklopedyzmu, nie da się wytworzyć *mimesis*. „Fakt, że literatura nie może już stanowić *mathesis*, widać po nieobecności powieści realistycznej, choć warunki polityczne panujące w społeczeństwie nie zmieniły się zasadniczo.”<sup>6</sup>

Z zacytowanych wypowiedzi widać, jak stopniowo postulaty, formułowane z początku w odniesieniu do tego, co byśmy określili jako kompetencję pisarską czy powieściopisarską, przenoszą się na działania, na samo pisanie, na realizację owej kompetencji w konkretnym wykonaniu. Idące w tym kierunku przeformułowania wypowiedzi charakterystycznych dla dziewiętnastowiecznej świadomości literackiej odsłaniają obszar rozciągający się między dwoma biegunami, na których umieszczone są dwa typy tekstów: z jednej strony zbiory wypowiedzi składające się na „encyklopedię” i z drugiej — zbiory wypowiedzi powieściowych. Zgodnie z pozytywistyczną *episteme* bieguny te powiązane są siecią relacji przyczynowych, przez co refleksja teoretyczna ograniczała się na ogół do ustaleń o charakterze genetycznym, przy czym zasadnicza kwestia: jak określony, choć zarazem niezwykle rozległy zakres heteronomicznych tekstów fundujących encyklopedyczną wiedzę pisarza zostaje przetransponowany w autonomiczny tekst dzieła, owa kwestia pozostaje w cieniu. Sugestywność sformułowań genetycznych jest na tyle duża, że skłonni jesteśmy przyjmować narzucony kierunek rozumowania, niemal zapo-

<sup>3</sup> H. Mitterand: *Le discours du roman*. PUF. Paris 1986, s. 8.

<sup>4</sup> Ph. Hamon: *Ograniczenia dyskursu realistycznego*. Przeł. Z. Jamrozik. „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 1, s. 246.

<sup>5</sup> R. Barthes: *Le Grain de la voix. Entretiens 1962—1980*. Paris 1981, s. 225.

<sup>6</sup> Ibidem.

minając, że w rzeczywistości działania pisarskie układają się w porządku odwrotnym. Że zatem konkretny tekst, jako decyzja pisarska, jako zamiar, jako z góry gotowy schemat jest logicznie uprzedni w stosunku do „encyklopedii”. Innymi słowy: to nie „encyklopedia” wywołuje w końcu efekt pisarski w postaci gotowego dzieła, lecz właśnie „dzieło”, ów tekst, który się pisze, przywołuje ten rezerwuar innych tekstów, który nazwano „encyklopedią”. Przywołuje, aby w tej czy innej formie cytować. Powieść jest zatem wchłanianiem innych tekstów, jest kombinowaniem cytatów, jest — intertekstualnością.

Nic więc dziwnego, że intertekstualność to kategoria ukształtowana początkowo w ścisłym związku z analizami powieści. Julia Kristeva wprowadziła ten termin, aby zinterpretować dwuznaczność Bachtinowskiego pojmowania dialogu z jego esejów o powieści. Uczony radziecki wyróżniał bowiem „dialogowy stosunek do cudzego słowa w przedmiocie i do cudzego słowa w antycypowanej odpowiedzi słuchacza” (s. 110)<sup>7</sup>. Na pierwszy rzut oka pojęcie intertekstualności powinno odpowiadać sferze pierwszego z wymienionych stosunków: „Pomiędzy słowem a przedmiotem, słowem a osobą mówiącą, rozpościera się nieustępliwa, często prawie nieprzepuszczalna sieć innych, cudzych słów o tym samym przedmiocie, na ten sam temat. [...] Wszelkie konkretne słowo (wypowiedź) znajduje przedmiot, ku któremu jest skierowane, zawsze, by tak rzec, już omówiony, przedyskutowany” (s. 102). Na tym tle rysuje się Bachtinowskie przeciwstawienie powieści i poezji, właśnie pod kątem „stosunku do cudzego słowa w przedmiocie”. „Intencję” słowa pojmuje Bachtin fenomenologicznie, jako „nastawienie na przedmiot” (s. 103—104). Opozycja poezja — proza wiąże się ze sposobem posługiwania się słowem: w języku poetyckim główną rolę odgrywa „obraz-trop” (s. 104), nie chodzi tu więc o nazywanie przedmiotu, lecz o jego bezpośrednio uchwycenie, czy — jak mówi autor — „zanurzenie się” (s. 105) w przedmiocie. Tylko trop, a więc paradoksalnie — pseudonim, może, celując w przedmiot, docierać doń z wyminięciem „nieprzepuszczalnej sieci” innych słów. „Słowo zapomina tu o dziejach sprzecznych słownych ujęć swego przedmiotu i ich równie wielorakiej teraźniejszości” (s. 105). Inaczej jest w przypadku powieści, która usiłuje nazywać przedmiot. „Prosta i bezpośrednia intencja słowa wydaje się w atmosferze powieści czymś niedopuszczalnie naiwnym i naprawdę nie jest możliwa” (s. 104). Pojęcie słowa rozszerzone tu zostało na gatunki jako „wypracowane formy słownego opanowywania rzeczywistości” (s. 158). Może więc Bachtin wypowiedzieć następującą konkluzję: „Rola tych włączanych do powieści ga-

<sup>7</sup> M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 110. Dalsze cytaty z podaniem stron w nawiasach.

tunków jest tak ogromna, że może się wydawać, jakoby powieść nie dysponowała własnym pierwotnym sposobem słownego ujmowania rzeczywistości i wymagała uprzedniego opracowania rzeczywistości przez inne gatunki, sama będąc jedynie wtórnym synkretycznym połączeniem takich pierwotnych gatunków słownych” (s. 158).

Julia Kristeva wprowadza istotne korekty do rozumowań Bachtina, posługując się przede wszystkim Jakobsonowskim uporządkowaniem prawideł komunikacji, z którego bierze horyzontalną i wertykalną oś relacji słownych. „Status słowa — pisze Kristeva — jest [...] określony a) poziomo: słowo w tekście należy zarazem do podmiotu piszącego i do adresata, oraz b) pionowo: słowo w tekście jest zorientowane na uprzedni lub współczesny korpus literacki.”<sup>8</sup> Wydawać by się więc mogło, że Bachtinowski „dialogowy stosunek do cudzego słowa w odpowiedzi słuchacza” odpowiada osi poziomej, a analogiczny stosunek do „cudzego słowa w przedmiocie” — osi pionowej, że zatem pierwszy z nich stanowi dziedzinę dialogowości, drugi — intertekstualności. Wszak — pisze dalej Kristeva — „adresat jest włączony w dyskursywne uniwersum książki jedynie w postaci wypowiedzi” (s. 395). W tym momencie znika różnica między dwoma typami dialogu, oba bowiem są „tekstowe”: „oś pozioma (podmiot — adresat) i oś pionowa (tekst — kontekst) zbiegają się w punkcie, który czyni widocznym fakt wielkiej wagi: słowo (tekst) jest przecięciem słów (tekstów), w których można odczytać co najmniej jedno inne słowo (inny tekst)” (s. 396). Nieprzypadkowo Kristeva podstawia pod Bachtinowskie „słowo” kategorię „tekstu”: chodzi o to, aby zastąpić relacje między osobami — stosunkami między tekstami: w miejsce, jak to mówi autorka, intersubiektywności wprowadzić intertekstualność. Jednocześnie tak ujednolicone pole relacji intertekstualnych interpretuje badaczka, korzystając z danej przez Bachtina charakterystyki „dialogowego stosunku do cudzego słowa w przedmiocie”, pomijając jednak zupełnie rozróżnienie roli słowa w prozie i poezji. Krótko mówiąc, bierze Kristeva od Bachtina jego opis funkcjonowania słowa w powieści i absolutyzuje, przypisując takie właśnie funkcjonowanie „językowi poetyckiemu” (pożyczonemu od Jakobsona). Całe więc rozumowanie Kristevej zmierza do zneutralizowania Bachtinowego rozróżnienia dwóch typów dialogowości i zabsolutyzowania tego z nich, w którym występuje relacja odpersonalizowana („dialogowy stosunek do cudzego słowa w przedmiocie”): Powiada badaczka, że u Bachtina brak jasnego rozróżnienia obu typów dialogu. „Jednakże — konkluduje — ta nieścisłość jest tutaj ra-

---

<sup>8</sup> J. Kristeva: *Słowo, dialog i powieść*. Przeł. W. Grajewski. W: *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*. Red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 395. Dalsze cytaty z podaniem stron w nawiasach.

czej odkryciem, które Bachtin pierwszy wprowadza do teorii literatury, odkryciem tego, że każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu" (s. 396).

Dla Bachtina odkrycie „dialogowego stosunku do cudzego słowa w przedmiocie” zawierało w sobie odpowiedź na pytanie o „intencję” słowa powieściowego, a zatem — pośrednio — odpowiedź na pytanie o powieściową *mimesis*, którą przeciwstawiał poetyckiej reprezentacji przedmiotu. U Kristevej pytania podobne uległy pewnemu rozmyciu, choć w ostateczności w jej wcześniejszych pracach doprowadziły do nowego sformułowania tradycyjnej problematyki. Trafnie ujął znaczenie owych prób Georges Benrekassa: „W wymiarze, w jakim pojęcie intertekstualności zostało wprowadzone we Francji, przyniosło ono korzyść w postaci eliminacji pewnej ideologicznej i jałowej wizji tekstu jako systemu reprezentatywnego, a potraktowanie go jako systemu produktywności, którego analiza polega na wyjaśnieniu procesu transformacji wypowiedzi stanowiących jego fundament, wypowiedzi pochodzących z rozmaitych porządków mowy pozostających w obiegu, w wymianie kulturowej danego momentu lub nawet wobec niej obcych.”<sup>9</sup> Słowa te oddają dosyć wiernie sens propozycji Kristevej, zawartej w jej książce o powieści.

Autorkę interesuje powieść jako tekst, który „jest permutacją tekstów, intertekstualnością: w przestrzeni jednego tekstu krzyżują się i neutralizują liczne wypowiedzi wzięte z innych tekstów” (*Texte*, s. 12)<sup>10</sup>. Innymi słowy, jest powieść jako tekst „praktyką semiotyczną, w której można odczytać zsyntetyzowane ślady wielu wypowiedzi” (*Texte*, s. 13). Kristeva posługuje się przy tym pojęciem „ideologemu”, który ma określać zmieniające się historycznie sposoby funkcjonalizacji wypowiedzi włączanych w powieść (w pracy podano przykłady dwóch różnych ideologemów). Warto przytoczyć szerszą definicję: „Przecięcie danej organizacji tekstowej (praktyki znakowej) z wypowiedziami (sekwencjami) przez nią wchłanianymi lub przywoływanymi z zewnątrz (z innych praktyk znakowych) będę nazywać **ideologemem**. Ideologem to funkcja intertekstualna »zmaterializowana« na różnych poziomach struktury każdego tekstu i działająca w całym jego przebiegu, nadająca tekstowi współrzędne historyczne i społeczne. Ideologem tekstu jest przestrzeń, w jakiej racjonalność poznająca chwyta transformację **wypowiedzi** (tekst nie

<sup>9</sup> G. Benrekassa: *Świat kultury w „Pawle i Virginii”*. Tekst a intertekst. Przeł. M. Damińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1981, nr 2, s. 202.

<sup>10</sup> J. Kristeva: *Le texte du roman*. The Hague 1979, s. 12. Dalsze cytaty z podaniem stron w nawiasach, opatrzone pierwszym słowem tytułu *Texte*.

jest do nich redukowalny) w całość (tekst) oraz podłączenia tej całości do tekstu historycznego i społecznego." (*Texte*, s. 12).

Przedmiotem analizy jest wczesnorennesansowa powieść Antoniego de La Sale *Jehan de Saintré* — pierwsza francuska powieść prozą. Spół motywowania wyboru obiektu badań mówi właściwie wszystko o zamiarach autorki i teoretycznym zapleczu jej analiz. Kristeva twierdzi, że jej ustalenia ważne są dla powieści w ogóle, gdyż ten ideologem, który zarysowuje się w dziele Antoniego de La Sale, „dominuje do dziś nad naszym horyzontem intelektualnym” (*Texte*, s. 23). Powieść *Jehan de Saintré* jest dogodnym punktem obserwacyjnym ze względu na swój prymitywizm: lepiej tu znać szwy i fastrygi odsłaniające „produktowanie” niż w dziełach doskonalszych, „w których ten proces znacznie trudniej uchwycić” (*Texte*, s. 22). „Usytuowana na skrzyżowaniu wielu typów dyskursu powieść Antoniego de La Sale zmusza nas, dla uchwycenia jej ustrukturywania, do przywoływania tych innych typów dyskursu wmieszanych w tę »kompilację«. Ale właśnie, o ile w innych dziełach Antoniego de La Sale kompilacja owa znajduje się w stanie surowym, bez pośrednictwa albo jakiegoś innego udziału autora, który się ograniczył tylko do wybrania dyskursów i ich złożenia, w *Jehan de Saintré* kompilacja stała się organicznym przetworzeniem różnych tekstów w ciało tekstowe, rządzące się własnymi prawami: powieścią. Nie osiągnąwszy przecież mistrzostwa powieściopisarzy, którzy poszli w jego ślady, nie mogąc więc jeszcze kamuflować swych źródeł i pokryć wypowiedzią wszechwiedzącą (wypowiedzią autora) całości »rzeczywistości« zewnątrztekstowej, Antoni de La Sale daje nam możliwość prześledzenia samego procesu wypracowywania tkaniny powieściowej” (*Texte*, s. 22).

Dyskurs Kristevej zdradza swe ideologiczne zaplecze: należy do „hermeneutyki podejrzeń”<sup>11</sup>, sięgającej do Althusserowskiej lektury *Kapitału*. Autorka traktuje „przedstawienie” powieściowe na wzór Marksowskiej analizy wartości wymiennej towaru. Jej krytyka prowadzi do odkrycia „pracy” produktywnej, której wartościotwórczy aspekt ulega zamaskowaniu w obiegu dzieła jako reprezentacji, jako obrazu świata. Tymczasem to, co miało być statycznym obrazem, okazuje się rezultatem transformacji tekstu w tekst, rezultatem pracy tekstowej. „Tekst społeczny — mówi Kristeva — [...] usuwa ze sceny wytwarzanie i zastępuje je przez wytwór (rezultat, wartość): państwo literatury staje się państwem wartości handlowej. [...] Dopiero zakwestionowanie burżu-

<sup>11</sup> Por. P. Ricoeur: *Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*. Przeł. J. Skoczylas. W: *Egzystencja i hermeneutyka*. Warszawa 1985.

azyjnego tekstu społecznego umożliwi podanie w wątpliwość »literatury« (wypowiedzi) przez pojawienie się w tekście pracy piśmienniczej.”<sup>12</sup>

W takim ujęciu intertekstualność jest prawdziwą teorią iluzorycznej reprezentatywności. Powieść, owo — jak mówi Kristeva — „ciało tekstowe”, jest kamuflażem swych źródeł, zasłaniającym wypowiedzią wszechwiedzącą swój cytatowy charakter. Z tego punktu widzenia atakuje autorka swych poprzedników, zarzucając historii literatury, że była „pogrążona w nieprzezroczystości referencjalnej”. Wszyscy badacze powieści Antoniego de la Sale „zajmują się ewentualnymi odniesieniami tekstów do obyczajów epoki, usiłują odnaleźć »klucz« do odczytania postaci, utożsamiając je z osobistościami, które La Sale mógł napotkać, oskarżają autora o lekceważenie historycznych wydarzeń epoki (Wojna Stuletnia itp.) i, prawdziwie reakcyjne, uczestnictwo w świecie minionym, itd.” (*Texte*, s. 23). Badanie intertekstualności, przeciwnie, opiera się na procesie deziluzji, jest lekturą krytyczną.

Propozycja Kristevej odbiega radykalnie od swego źródła właśnie sposobem traktowania zjawiska reprezentacji, którego Bachtin nie „dekonstruował”, chociaż jego teoria znacznie komplikowała rozumienie powieści jako „obrazu mowy”. Dalszych przekształceń pojmowania intertekstualności, ciągle w ścisłym związku z kategorią *mimesis*, dokonał Roland Barthes. Ponieważ Barthes na progu lat siedemdziesiątych przejął pojęcie intertekstualności od Kristevej, warto dokładniej wyakcentować różnice w stanowiskach obydwójga badaczy. Obejmują one przede wszystkim rozstrzygnięcia dotyczące charakteru wchłanianych przez powieść wypowiedzi. Badanie „pracy transformacyjnej” tekstu polega, zdaniem Kristevej, na stworzeniu „typologii wypowiedzi powieściowych, aby następnie szukać ich pochodzenia spoza powieści” (*Texte*, s. 14). Zakłada się więc tropienie „śladów” i identyfikację „źródeł”. „Tylko w ten sposób — pisze autorka — będziemy mogli określić powieść w jej jedności i/lub jako ideologem. Inaczej mówiąc, funkcje określone w zbiorze tekstowym  $T_e$  [*texte extra-romanesque*] nabierają wartości w zbiorze tekstowym powieści  $T_r$  [*texte romanesque*]. Ideologem powieści to właśnie owa funkcja **intertekstualna** określona w  $T_e$ , mająca wartość w  $T_r$ .”<sup>13</sup> Kristeva wskazuje kilka momentów swego postępowania, które gwarantują, że analiza intertekstualna nie będzie nową „wpływologią”. Po pierwsze: analiza odnajduje zapożyczenia *a posteriori* w wyniku typologii wypowiedzi powieściowych — nie jest więc atomizacją powieści na drobiny wzięte z zewnątrz. Po drugie: stosunki intertekstualne są od-

<sup>12</sup> J. Kristeva: *Problemy strukturyzowania tekstu*. Przeł. W. Krzemień. „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 4, s. 241.

<sup>13</sup> J. Kristeva: *Le texte clos*. In: *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 115.



personalizowane: obejmują przekształcenia jednego tekstu w drugi bez odwołania do pośrednictwa osobowości twórczych, wyobraźni itp. Po trzecie: badania konfrontują funkcje, jakie pełnią teksty transformowane w swych macierzystych kontekstach i ich nowe funkcje jako „transformatorów” w powieści. Po czwarte: przedmiot analizy, a więc dyskursy i teksty, ujmuje się „na poziomie strukturalnym, to jest jako organizmy abstrakcyjne, nie licząc się z ich cechami indywidualnymi, ale interesując się tym, co w ich organizacji jest ogólne, abstrakcyjne i odsyła do gatunku (typu dyskursu) bardziej niż do zjawiska empirycznego (dzieła)” (*Texte* s. 22). Dlatego może Kristeva powiedzieć, dublując swą terminologię, że rozpatruje „poszczególne sekwencje (lub kody) określonej struktury tekstowej jako »transformaty« sekwencji (kodów) zapożyczonych z innych tekstów”<sup>14</sup>. Owo abstrakcyjne ujmowanie może się przecież konkretyzować na zasadzie egzemplifikacji: chodzi tylko o to, by analiza nie traciła z pola widzenia „gatunkowego” traktowania źródła.

Propozycja Kristevej, ujęta całościowo, prowokuje jedno zasadnicze pytanie: co jest tu przedmiotem opisu — geneza czy struktura tekstu? Warto, zanim odpowiemy na to pytanie, przypomnieć podobną kwestię, którą autorka stawia wprost: czy analiza, jaką proponuje, dotyczy poetyki powieści, czy jej ideologii? Kategoria ideologemu znosi, według Kristevej, tak postawione pytanie. „Nie idzie tutaj o późniejsze niż analiza postępowanie wyjaśniające i interpretacyjne, które »wyjaśniałoby« jako »ideologiczne« to, co uprzednio było »znane« jako »lingwistyczne«.”<sup>15</sup> Semiologia, „badając tekst jako intertekstualność, tym samym pojmuje go (jako tekst) o/w społeczeństwie i historii”<sup>16</sup>. Barthes powiedział, w związku z tym znaczącym gestem metodologicznym Kristevej, że wraz z intertekstualnością „zaczyna rysować się pewna rekompensata za bierne milczenie strukturalizmu na temat historii”, bo „cała przestrzeń historii powraca do mowy literackiej”<sup>17</sup>. W istocie intencją autorki jest zniesienie opozycji geneza — struktura: szukanie źródeł tekstu jest zarazem znajdowaniem jego struktury i odwrotnie. Trzeba zarazem odrzucić fetyszystyczne, estetyczne pojmowanie „literatury” jako dzieła, jako struktury<sup>18</sup>. Mówi Kristeva, że „tekst proponuje semiotyce problematykę przekraczającą nieprzezroczystość przedmiotu znaczącego, wyprodukowanego, kondensując w produkcie (w danym korpusie językowym) podwójny proces **produkowania i przekształcania sensu**”<sup>19</sup>. Zastą-

<sup>14</sup> J. Kristeva: *Problemy strukturyzowania tekstu...*, s. 246.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 247.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> R. Barthes: *Le Grain de la voix...*, s. 51.

<sup>18</sup> R. Barthes: *De l'oeuvre au texte*. „Revue d'Esthétique” 1971, n° 3.

<sup>19</sup> J. Kristeva: *Le texte et sa science*. In: *Semiotiké...*, s. 24—25.

pienie struktury strukturoowaniem, podjęte następnie przez Barthesa, ma charakter strategiczny, otwiera bowiem nową semiologię. Zaindagowany w tej sprawie Barthes odpowiedział: „Nie ja pierwszy przeciwstawiam strukturę i strukturowanie. Opozycja wpisuje się w historię semiologii literackiej. W istocie chodzi o przekroczenie statyczności pierwszej semiologii, która właśnie próbowała w tekście znaleźć struktury, struktury-wytwory, tereny przedmiotowe, aby dotrzeć do, jak to nazwała J. Kristeva, produktywności, czyli pracy, podejmowania, rozgałęziania się na nieskończoną permutację mowy.”<sup>20</sup>

W książce o rewolucji języka poetyckiego Kristeva akcentuje, że nie można odrywać pojęcia intertekstualności od strukturowania tekstu. Godzi się nawet porzucić stworzony przez siebie termin, jeśliby miał on wprowadzić w błąd poprzez sugestię, że chodzi tu o tradycyjną (banalną) „krytykę źródeł” tekstu. Nowe sformułowania brzmią nieco inaczej: sens rozprawy o powieści streszcza autorka następująco: „Badaliśmy [...] formowanie się powieściowego systemu znaczeniowego jako rezultat re-dystrybucji wielu różnych systemów znaków.”<sup>21</sup> Zamiast o intertekstualności mówi teraz Kristeva o „presuponowanym kontekście”. Wzięta od Ducrota koncepcja presupozycji zdominowała tę nową redakcję teorii. Presupozycja zawiera, zdaniem badaczki, dwie funkcje: nadawanie prawa („narzucam warunki i uniwersum wypowiedzi”) i branie w posiadanie („przyjmuję lub odrzucam twoje mówienie, ale zawsze ono mnie bierze w posiadanie i ja go biorę w posiadanie”). Relacje intertekstualne opierają się na mechanizmie presupozycji, są jego uogólnieniem czy, jak pisze Kristeva, „uogólnioną presupozycją”: „Status [tekstu] jako praktyki znaczącej presuponuje istnienie innych wypowiedzi [...]. Znaczy to, że każdy tekst jest od razu pod jurysdykcją innych wypowiedzi, które mu narzucają uniwersum.”<sup>22</sup> Równocześnie tekst bierze w posiadanie te wypowiedzi, które go presuponują, wchodząc z nimi w polemikę.

Równoległe z przekształceniami pojęcia intertekstualności, podejmowanymi przez samą Kristevę, biegną próby adaptowania tego konceptu w głośnych pracach Barthesa z początku lat siedemdziesiątych. Zasadnicza poprawka Barthesa dotyczy problemu źródeł: „Intertekst — mówi badacz — nie jest problemem źródeł, bo źródło to nazwane pochodzenie, gdy intertekst nie ma możliwości do odszyfrowania pochodzenia.”<sup>23</sup> Zdaniem Barthesa pojęcie intertekstualności implikuje, że „jakaś cecha wypowiedzi odsyła do innego tekstu, w sensie prawie nieskończonym tego słowa; bo nie należy mieszać źródeł tekstu (które są tylko pomniejszoną

<sup>20</sup> R. Barthes: *Le Grain de la voix...*, s. 73.

<sup>21</sup> J. Kristeva: *La révolution du langage poétique*. Paris 1974, s. 59.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 338.

<sup>23</sup> R. Barthes: *Le Grain de la voix...*, s. 73.

wersją zjawiska cytacji) z cytatem, który jest swego rodzaju nieuchwytnym odwołaniem do nieskończonego tekstu, jakim jest kulturowy tekst ludzkości.”<sup>24</sup> Cytowanie oznacza tu więc czynność niewiele mającą wspólnego z potocznym znaczeniem słowa, cytat jest anonimowy, a jego rama modalna mogłaby być określona zwrotem „jak się mówi”. Chodzi więc o stereotyp.

Postępowanie analityczne Barthesa podejmuje w zarysie wzorzec stworzony przez Kristevę, lecz napęnia go zupełnie inną treścią. Gdy bowiem słowami Kristevej powiada, że mu „nie chodzi w istocie o manifestowanie struktury, lecz, o ile się da, produkowanie strukturowania” (*S/Z*, s. 27)<sup>25</sup>, wówczas wprowadza ważną modyfikację znaczenia tych słów. Strukturowanie nie jest tu pracą pisania, lecz czytania, Barthes opisuje lekturę, co tłumaczy nieokreślony, rozmyty charakter cytatu, niemożliwego do zidentyfikowania. Te odesłania kulturowe w stronę „już znanego”, „już czytanego”, tworzą iluzję referencjalną, warunkują *mimesis*, bo dotyczą „rzeczywistości”, pojętej wszak szczególnie. „»Co to jest rzeczywistość?« referent, jak mówią w lingwistyce. Dla mnie również rzeczywistość jest już u podstaw zawsze zapisana. Nie ma rzeczywistości, która nie byłaby już zapisana. Każde *signifiant* odsyła do innego *signifiant*, i tak dalej, w nieskończonym procesie. Rzeczywistość zawsze jest już zakodowana, nie ma rzeczywistości, która by nie była już pismem.”<sup>26</sup> Lektura nie jest procesem polegającym na odsyłaniu do subiektywności lub obiektywności, „czytanie, w istocie, jest pracą mowy” (*S/Z*, s. 27). A więc i czytelnik nie może być w konsekwencji potraktowany jako podmiot psychologiczny, „niewinny, wcześniejszy wobec tekstu”: „Owo »ja« zbliżające się do tekstu, samo jest już wielością innych tekstów, nieskończonych lub ściślej: zgubionych kodów (takich, których źródło się gubi)” (*S/Z*, s. 16).

Kristeva posługiwała się w związku z intertekstualnością pojęciem kodu wymiennie z pojęciem „sekwencji określonej struktury tekstowej”, bo teksty poddane intertekstualnej grze ujmowała pod kątem ich gatunkowości (typu dyskursu), traktując je w gruncie rzeczy jako reprezentację kodu. Gdy na przykład pytała: „Jaka jest rola myśli scholastycznej w konstytucji powieści?” (*Texte*, s. 149), wówczas odpowiedź brzmiała: „Współzamieszkiwanie scholastyki i powieści w tym samym tekście kulturowym pozostawia powieści w spadku pewne podstawowe cechy

<sup>24</sup> R. Barthes: *Analyse structurale à propos d'Actes 10—11*. In: *L'aventure sémiologique*. Paris 1985, s. 300.

<sup>25</sup> R. Barthes: *S/Z*. Paris 1970, s. 27. Dalsze cytaty opatrzone tytułem i liczbą strony.

<sup>26</sup> Wypowiedź R. Barthesa w dyskusji o *Analyse structurale à propos d'Actes 10—11*. In: *Exégèse et herméneutique*. Paris 1971, s. 249.

charakterystyczne myśli scholastycznej: 1) konieczność odślaniania **sposobu postępowania** w procesie wytwarzania przedmiotu znaczącego, książki (*modus operandi, modus essendi* u św. Tomasza); 2) tendencję do objaśniania, do **manifestowania** (Opatrzności) zamiast dowodzenia (Jej drogą spekulacji filozoficznych, inaczej mówiąc, zasadę manifestacji jako oświecenia lub rozjaśnienia; 3) technikę uzgadniania przeciwieństw” (*Texte*, s. 150). „Scholastyczność” jest tu więc rozumiana jako podbudowane epistemologicznie (makro-) reguły budowy wypowiedzi i w tym sensie można by mówić o „kodzie” scholastycznym modelującym powieściowy dyskurs. Podobnie „kodem” książkowym można by nazwać ogromne nasycenie analizowanej powieści cytataми ze źródeł piśmiennych, narzucających jej temporalność pisma, a nie wypowiedzi (pisanie rządzi opowiadaniem). Transkrybowanie wypowiedzi ustnych obok cytacji piśmiennych kończy się potraktowaniem pisania jako czynności drugoplanowej, jako „kopiowania”. Istnieje, rzecz jasna, napięcie między tymi dwoma sposobami oddziaływania kodu książkowego. Widać z tych przykładów, że „kod” jest tu rzeczywiście „uogólnioną presupozycją”, przy czym można go zawsze egemplifikować, sięgając do pojedynczych tekstów jako przykładów, jako aktualizacji kodu.

Barthes uczynił z pojęcia kodu podstawowe narzędzie opisu lektury, rozumiejąc go nieco inaczej niż Kristeva. „To, co nazywa się tu **Kodem**, nie jest zatem listą, paradygmatem, który należałoby za wszelką cenę odtworzyć. Kod jest perspektywą cytacji, mirażem struktur; znamy tylko jego wyjścia i powroty; jednostki z niego wywiedzione (inwentaryzowane tutaj) same są zawsze wyjściami z tekstu, znakami wskazującymi trasę wirtualnej dygresji ku reszcie katalogu (**Porwanie** odsyła do wszystkich porwań już opisanych); są także odpryskami tego czegoś, co zawsze **już** było czytane, widziane, robione, przeżywane: kod jest ścieżką tego **już**. Odwołując do pisanego, czyli Księgi (kultury, życia, życia jako kultury), robi z tekstu prospekt tej Księgi. Albo jeszcze: każdy z kodów jest siłą mogącą zawładnąć tekstem (tekst jest ich wiązką), jednym z Głosów, z których tekst jest utkany. Można w końcu powiedzieć, że obok każdej wypowiedzi słychać głos *off*; to kody: splatając się, one, których źródło »gubi się« w rozległej perspektywie **już-pisanego**, odbierają wypowiedzianiu źródłowość: koncert głosów (kodów) staje się pisaniem, stereograficzną przestrzenią” (*S/Z*, s. 27—28).

Kłopot z wyeksplikowaniem tak określonej kategorii bierze się z pewnej podstawowej sprzeczności, która, jak chce Barthes, tkwi w definicji kodu. Kod bowiem jest umożliwieniem tekstu, jego „źródłem”, jedną z nitek tkaniny tekstowej, głosem współkoncertującym z innymi, ale zarazem jest tym, co „źródłowość” tekstowi odbiera, co pozbawia „źródło”,

bo jest nieskończonym odsyłaniem dalej. „Kod” jest zatem jakby sam „w” tekście i zarazem „poza” tekstem, słowem: jest równocześnie dla tekstu wewnętrzny i zewnętrzny. Taka paradoksalna definicja „kodu” ma pozwolić na uchwycenie nowego statusu pojęcia tekstu, jako strukturyzowania. „Funduje tekst nie wewnętrzna struktura, wyliczalna, ale wyłot tekstu na inne teksty, inne kody, inne znaki; intertekstualność tworzy tekst. Zaczynamy przeczuwać (dzięki innym naukom), że badanie musi krok po kroku oswoić się z koniunkcją dwóch idei, uchodzących od bardzo dawna za sprzeczne: idei struktury i idei kombinatorycznego nieskończenia; pogodzenie obu postulatów narzuca się nam dzięki mowie, którą znamy coraz lepiej, mowie — zarazem nieskończonej i ustrukturyzowanej.”<sup>27</sup> Z przytoczonych słów wynika, że Barthes nie ogranicza jednak pojmowania intertekstualności do, jak to określił Culler, „tautologicznego” zdefiniowania jej, jako *déjà lu*<sup>28</sup>. Krytyk mówi wyraźnie: kody, teksty, znaki, akcentując zarazem, że kody są w końcu „polami asocjatywnymi, ponadtekstową organizacją notacji, które narzucają pewną ideę struktury”; innymi słowy: tekst nie zakorzenia się genetycznie w źródłach: „wszystkie korzenie tekstu są w powietrzu”<sup>29</sup>.

Jeżeli, za czym mocno optuje Barthes, kody są w istocie nierekonstruowalne, to dlatego, że ich rekonstrukcja musiałaby się kończyć konstrukcją „kultury, którą artykułują” (*S/Z*, s. 27). „Kody są rodzajem instytucji mających bazę socjologiczną.”<sup>30</sup> Można sobie wyobrazić, że zminiaturyzowaną wersją tej konstrukcji byłaby wiedza, w jaką wyposaża czytelnika szkoła. „Owe cytaty są w rzeczywistości ekstraktami pewnego korpusu wiedzy, anonimowej Księgi, której najlepszym modelem jest niewątpliwie Podręcznik Szkolny” (*S/Z*, s. 211). Kody muszą zatem w jakiś sposób odbijać typologie czy klasyfikacje wiedzy, czy też dyskursów wiedzy charakterystyczne dla danej kultury. Gdzieś w tym punkcie rozważań zbliża się Barthes wyraźnie do propozycji pojmowania kodu przez Kristevą.

Prace Kristevej i Barthesa zapoczątkowały badania powieści (prozy narracyjnej) jako strukturyzowania i równocześnie nieodłącznie jako intertekstualności. Różnice zdań między badaczami nie powinny, zdaje się, być nadmiernie podkreślane: wynikają one bowiem najwyraźniej z odmienności punktu widzenia, z obranej perspektywy oglądu. Sądzę, że

<sup>27</sup> R. Barthes: *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*. In: *L'aventure sémiologique...*, s. 332.

<sup>28</sup> J. Culler: *Presupozycje i intertekstualność*. Przeł. K. Rosner. „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 3, s. 303.

<sup>29</sup> R. Barthes: *Analyse structurale...*, s. 298.

<sup>30</sup> Wypowiedź R. Barthesa w dyskusji: *Exégèse et herméneutique...*, s. 261.

są one bardziej „operacyjne” niż merytoryczne. Pisanie-strukturalizowanie zajmujące Kristevą ma bowiem jakby z góry inną charakterystykę intertekstualności od czytania-strukturalizowania, którym się interesuje przede wszystkim Barthes. Już dawno, na przykładzie modelu komunikacji ustnej, semiotyka dostrzegła typologiczny walor rozróżnienia roli nadawcy i odbiorcy ze względu na ich stosunek do tekstu. Pisał B. Uspieński, że „mówiący idzie od systemu do tekstu [...], słuchacz zaś — przeciwnie — idzie od tekstu do systemu.”<sup>31</sup> Różne definiowanie „kodu” kulturowego przez Kristevą i Barthesa koresponduje, mimo oczywistego odrzucenia przez nich prostego pojmowania komunikacji „tekstowej”, z przypominanym modelem. Jeśli, jak mówi Kristeva, pisanie jest „redystrybucją” systemów znaków w nieskończonym odsyłaniu do innych znaków, intertekst nie może tu nigdy ulec pogrążeniu w anonimowości, bo pisanie porządkuje, typologizuje, zarazem transformując ustalone relacje układu.

Czytanie — odwrotnie: skupione na tekście szuka systemu, który jest „w powietrzu”, który jest, wedle trafnej metafory Barthesa, „wyłotem tekstu na inne teksty.” Ów, jak to mówi Barthes, „postrzępiony”<sup>32</sup> charakter kodów w lekturze ma ścisły związek z tym, co Kristeva nazywa „kamuflowaniem źródeł” (*Texte*, s. 22), a co jest w istocie nadrzędnym efektem lektury powieściowej — iluzją referencjalną. Jak słusznie zauważyła Zofia Mitosek, Barthesowskie „kody” „mają pewną wartość ogólniejszą: istnieją *à travers* każdego opowiadania jako reguły, czy może lepiej: kierunki produkcji sensu.”<sup>33</sup> Rzeczywiście, studiując lekturę, dotyka Barthes zarazem problematyki pisania i zastępuje bardzo sugestywnymi obserwacjami dosyć mglistą wizję ideologemu, zawartą w propozycji Kristevej.

Za jedno z najbardziej podstawowych praw opowiadania uznaje Barthes fakt, że notacja tekstowa odpowiada kilku kodom naraz, czyli że jest równocześnie wielorako czytelna, przy czym owe kody „dane są w sposób niezdecydowany.”<sup>34</sup> „»Dobrze opowiadać historię«, według czytelności klasycznej, to działać w ten sposób, by nie zdecydować się na jeden z dwóch lub więcej kodów, to podsunąć coś w rodzaju kołowrotka, dzięki któremu jeden kod może się zawsze przedstawiać jako naturalne alibi drugiego, dzięki któremu jeden kod naturalizuje inny. Inaczej mówiąc, to, co jest konieczne dla historii, to, co się umieszcza w instancji

<sup>31</sup> B. Uspieński: *Problemy lingwistycznej typologii*. In: *To Honor Roman Jakobson*. The Hague 1967, Vol. 3, s. 2093.

<sup>32</sup> R. Barthes: *Analyse textuelle...*, s. 358.

<sup>33</sup> Z. Mitosek: *Teorie badań literackich*. Warszawa 1983, s. 255.

<sup>34</sup> R. Barthes: *Analyse structurale...*, s. 303.

wypowiedzi, wydaje się określone przez rzeczywistość, przez desygnat, przez naturę.”<sup>35</sup>

Dla ilustracji tej tezy najwygodniej posłużyć się jeszcze jednym dłuższym wyimkiem z analiz autora *S/Z*. Dotyczy on opisu, owego najbardziej „realistycznego” wyzwania pisarza, opisu, który, jak się okazuje, rozgrywa się „kołowrotkowo”, przez nakładanie, splatanie kodów.

„Każdy opis literacki jest **widzeniem**. Można by powiedzieć, że wyповідаjący, zanim zacznie opisywać, staje w oknie, nie tylko po to, żeby lepiej widzieć, ale i po to, by widziane miało ugruntowanie we własnej ramie: obramowanie robi spektakl. Opisywanie to ustawianie pustej ramy, którą autor realista dźwiga zawsze ze sobą (rama jest ważniejsza od sztalugi). Ustawianie ramy przed zbiorem lub ciągiem przedmiotów, których słowo nie osiągnęłoby bez tej maniackalnej operacji (mogłaby śmieszyć jak gag). Pisarz może mówić o tym zbiorze tylko dzięki owemu inicjującemu rytuałowi, który na początek przekształca »rzeczywistość« w malowidło (obramowane). Potem może przedmiot od-czepić, **wyciągnąć** ze swego malowidła, słowem od-malować (odmalowanie polega na puszczeniu w ruch taśmy kodów, nie jest odsyłaniem mowy do desygnatu, ale kodu do innego kodu). Realizm przeto (źle nazwany, najczęściej źle interpretowany) polega nie na kopiowaniu rzeczywistości, ale na kopiowaniu (malowanej) kopii rzeczywistości: ta sławna rzeczywistość jest, jakby w obawie przed bezpośrednim zetknięciem, **odsunięta dalej**, opóźniona, albo co najmniej brana do ręki przez papier malowidła, w który się ją pakuje, zanim oddana zostanie słowu: kod na kod, mówi realizm. Dlatego nie można mówić, że realizm »kopiuje«, ale że »pastiszuje« (dzięki wtórnej *mimesis* kopiuje już skopiowane) [...]. Zatem w samym realizmie bieg kodów nigdy nie ustaje [...]” (*S/Z*, s. 61—62).

Komentarz, który jest rozplataniem nitek, bo opiera się na wyławianiu kodów, jest odwróceniem analizy strukturalnej. Dla odróżnienia Barthes nazywa taki komentarz „analizą tekstową”: „Analiza tekstowa nie próbuje opisać struktury dzieła; nie chodzi o zarejestrowanie struktury, ale głównie o produkowanie ruchomej struktury tekstu.”<sup>36</sup> Celem analizy tekstowej jest opis tekstu jako wielości, wielości niesprowadzalnej do jedności. Ale komentarz „oparty na afirmowaniu wielości nie może się odbywać w »poszanowaniu« dla tekstu” (*S/Z*, s. 21) i jest „maltretowaniem” tekstu (*S/Z*, s. 22). „Jednakże — podkreśla autor — neguje się tu nie **jakość** tekstu (nieporównywalną), ale jego »naturalność«” (*S/Z*, s. 22). Jest przeto wysiłek Barthesa nastawiony deziluzyjnie i lokuje się,

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> R. Barthes: *Analyse textuelle...*, s. 330.

podobnie jak praca Kristevej, w obszarze „hermeneutyki podejrzeń”. Poznać *mimesis*, to znaczy zburzyć iluzję referencjalną, siekać tekst, znęcać się nad nim, ciąć, rozrywać, rozklejać, rozsupływać.

Przypominając dość obszernie przede wszystkim dwie prace badaczy francuskich, poświęcone problematyce *mimesis* w ujęciu sięgającym korzeniami do tradycji Bachtinowskiej, ujęciu określonym przez Zofię Mitosek jako „mimetyzm ontologiczny”<sup>37</sup>, miałem na uwadze głównie ich walor operacyjny. Szukałem zarazem tego, co wspólne w tym ujęciu, pomijając szczegółową „technologię” analizy i wyakcentowując przełomową rolę dwóch podstawowych kategorii: tekstu jako strukturywania i tekstu jako intertekstualności, a także fakt, że wspólnym obszarem tych niewątpliwie nowatorskich badań była powieść lub szerzej: „powieściowość”, rozumiana nade wszystko jako produkowanie „iluzji referencjalnej.” *Mimesis*, intertekstualność i strukturywanie tworzą tu związek nierozzerwalny i taka właśnie ich konfiguracja buduje nowy paradygmat w teorii powieści. Jego nowość polega przede wszystkim na oderwaniu się od traktowania powieści jako przedstawienia (reprezentacji), które uważa się za „ideologiczne”. Warto podkreślić, że nowa perspektywa wywodzi się spoza owej „ideologii”, że zatem to dopiero radykalnie zbuntowana literatura „awangardowa” naprowadziła teorię na ideologię reprezentacji. I Kristeva, i Barthes odwołują się do różnych tekstów, wyłamujących się z pojmowania literatury jako reprezentacji, tworzących inną, antyreprezentacyjną formację dyskursywną.

Mówiąc o nowym paradygmacie w badaniu powieści, chcę podkreślić „teoretyczny”, ogólnometodologiczny charakter dyrektyw, płynących z bardzo przecież zróżnicowanych „metodycznie” propozycji Kristevej czy Barthesa. Nie to bowiem wydaje się ważne w ich pracach, co bywa nieraz „naiwnie” naśladowane: pojedyncze koncepty, nowa retoryka lub nowa technika analizy „tekstowej”. Liczy się inspiracja ogólniejsza: rzeczywiście nowe wykreślenie pola badawczego, rozpostartego między trzema wierzchołkami trójkąta: *mimesis*, intertekstualnością i strukturywaniem, pola, na którym, chcąc uchwycić przedmiotowość literatury, trzeba ją zarazem zakwestionować. „W gruncie rzeczy — mówi Barthes — bohaterem nadającym swe imię, mitycznym bohaterem teorii, mógłby być Orfeusz, bo to on właśnie odwraca się ku temu, co kocha, i w końcu to niszczy; odwracając się do Eurydyki, powoduje rozwianie się cienia, powtórnie ją zabija. **Trzeba zrobić ten zwrot, który się kończy rozbiciem.**”<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Z. Mitosek: *Mimesis krytyczna*. „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 3.

<sup>38</sup> R. Barthes: *Le Grain de la voix...*, s. 136.



# Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej

Studia, które wchodzą w skład tej książki, zostały zainspirowane pomysłami twórców nowego, intertekstualnego paradygmatu w badaniach powieści. Dlatego sensowne wydało mi się na początek dość szczegółowe przypomnienie dwóch przede wszystkim tekstów, które należą dziś do klasyki literaturoznawstwa, nazywanego chętnie „dekonstruktywnym”. Koniunkcja trzech kategorii, którą proponują badacze francuscy, pozwala na nowo postawić pytanie o powieść jako „przedstawienie”, jako system reprezentacji. I właśnie na to pytanie próbuję odpowiadać w tej książce.

Przedmiotem analiz są teksty realistyczne, których realizm był albo bez zastrzeżeń uznawany, albo dyskutowany. Wybieram serię powieści, a nie jedno dzieło, w przekonaniu, że seria lepiej służyć może pokazaniu pracy strukturyzowania, zmuszając niejako automatycznie do przekraczania granic jednego tekstu. Seria, o którą chodzi, jest tematyczna, co sprawia, że sam przedmiot analizy jest już z góry siecią relacji intertekstualnych. Trafnie zauważył Menahem Brinker, że „badanie tematu lub tematów opowiadania jest zawsze poszukiwaniem elementów, które ściśle do dzieła nie należą. Temat jest postrzegany jako potencjalny związek serii różnych tekstów.”<sup>39</sup> „Tematy rozwijają się w przestrzeni intertekstualnej, wynikającej z częściowego przemieszania tekstów fikcji artystycznej z innymi tekstami kulturowymi. Są nie bez racji podejrzwane o pochodzenie pozaliterackie lub co najmniej o nie czysto literacką filiację.”<sup>40</sup>

Przedmiotem analizy nie jest jednak dla mnie temat serii tekstów, ale seria tekstów o wspólnym temacie. Nie da się ukryć, że taki wybór dyktowany był względami pragmatycznymi: chodziło o teksty przedstawiające temat szczególnie wyraźnie „wycięty”, tak aby zbiór wchłanianych przez powieść i transformowanych przez nią wypowiedzi literackich i pozaliterackich był jakoś uchwytyny w morzu tekstów składających się na daną kulturę.

Inaczej mówiąc: nie śledzę nitek tematycznych w ich historycznym ciągu, ale relacje między „masą” tekstów uczestniczących w strukturo-

<sup>39</sup> M. Brinker: *Thème et interpretation*. „Poétique” 1985, n° 64, s. 436.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 439.

waniu powieści a samymi powieściami. Ta „masa” tekstowa stanowi uniwersum referencji intertekstualnej, strefę już zapisanego, do którego teksty odsyłają. Równocześnie powieści, by tak powiedzieć, „są” ową „masą” tekstową, a ściślej są serią jej przekształceń i redystrybucji, są przestrzenią, w której transformaty innych tekstów stykają się ze sobą, nakładają na siebie, krzyżują. Dlatego właśnie nie może być mowy o strukturach, ale tylko o strukturuwaniu.

Trzy powieści Orzeszkowej: *Niziny*, *Dziurdziowie* i *Cham*, były przez autorkę układane w serię tematyczną. Pomysł wspólnej edycji kształtował się na długo przed napisaniem ostatniego ogniwa trylogii. Pod koniec 1884 roku Orzeszkowa donosiła Méyetowi:

„Może tedy z *Nizin*, *Dziurdziów*, *Tadeusza* i jeszcze jakiego wiejskiego obrazka, który napiszę, zrobić dwa tomy i razem wydać pt. *Wiejskie obrazy i sceny*. Byłoby to już coś poważniejszego, szerszy nieco obraz stosunków i życia tutejszych chłopów.”<sup>41</sup> W 1887 roku, w liście do Méyeta mamy nowy projekt takiej edycji:

„Tom I — *Niziny*

Tom II — *Dziurdziowie*

Tom III — *Rybak nadniemeński*, *Kramarz* i *Za doliną róż*.”<sup>42</sup>

W 1888 roku pisała Orzeszkowa do W. Maleszewskiego o zawieszeniu zainteresowań ludowych, znów wyliczając trylogię chłopską jako pewną całość:

„Po napisaniu *Nad Niemnem* i trzech powieści czysto ludowych, chłopskich (nowel takichże nie licząc), doświadczyłam w tym kierunku pewnego wyczerpania [...]”<sup>43</sup>

Gdy w 1891 roku pisarka wróciła do swych, poprzednio zawieszonych, zainteresowań, mówiła o „powieści ludowej”, ale określała ją teraz jako „szlachecko-chłopską”<sup>44</sup>.

Wybierając trylogię ludową, jestem zgodny z takim pogrupowaniem tekstów, którego dokonywała autorka, trzymam się też jej — jak widać — ścisłego terminu: **powieść chłopska**. Z wyznań pisarki wynika, że trzy powieści powinny dawać jeden „obraz” przedstawianej rzeczywistości. Orzeszkowa nazywa je w liście „bajkami jednakiej wciąż natury”<sup>45</sup>, myśiąc o budowie fabularnej. Kryje się w tej wypowiedzi coś, co umownie

<sup>41</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. Opr. E. Jankowski. T. 2. Wrocław 1955, s. 26. List do L. Méyeta z 5 grudnia 1884.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 36. List do L. Méyeta z 26 listopada 1887.

<sup>43</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. Opr. E. Jankowski. T. 8. Wrocław 1976, s. 91. List do W. Maleszewskiego z 28 października 1888.

<sup>44</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane...*, t. 2, s. 45. List do L. Méyeta z 8 marca 1891.

<sup>45</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane...*, t. 8, s. 91.

określam jako ideologię reprezentacji. Analiza strukturalizacji poszczególnych tekstów pokazuje, jak bardzo osąd kierujący się tą ideologią rozmija się z rzeczywistością: w istocie trzy powieści tworzą trzy różne konfiguracje intertekstualne, a ich wzajemne relacje są wyraźnie zdializowane. Pożytkiem analizy intertekstualnej jest uchwycenie w tym, co ideologia reprezentacji traktuje jako jedność, systemu różnic. I odwrotnie: wybór serii uznanej za jednorodną pozwala na pewną orientację uniwersum tekstów referencyjnych.

Szukając jakiejś typologii tekstów uczestniczących w strukturuwaniu powieści należałoby, jak sugeruje Kristeva, przeprowadzić najpierw typologię wypowiedzi powieściowych. Byłaby to najprostsza droga do wydzielania podstawowych „kodów”, z których teksty są utkane i które zarazem stanowią perspektywę cytatów. Można by też, idąc za sugestią Barthesa, zaczynać od typologii dyskursów przywoływanych przez powieść, od typologii wiedzy, którą teksty powieściowe wchłaniają.

Kierując się po trosze obydwoma wskazówkami, wyróżniłem cztery zasadnicze kody strukturujące powieści chłopskie Orzeszkowej: są one jakby blokami cytatów, odpowiadającymi różnym typom wypowiedzi powieściowych:

- fabuła, narracja, klisze stylistyczne odwołują się do kodu literackiego (głównie, ale nie tylko, do powieści ludowej);
- cytaty folklorystyczne (pieśni, przysłowia, przypowieści) odnoszą się do różnych zbiorów etnograficznych, które umownie określam jako kod oryginału;
- sceny zbiorowe, opisy obrzędów, symboliczne ugrupowanie postaci, sceny pantomimiczne należą do kodu teatralnego i są sposobem cytowania widowisk ludowych;
- metafory „organicystyczne”, terminologia naukowa, konstrukcje w rodzaju mowy pozornie zależnej chóralnej, oddającej „myśl nieoswojoną”, otwierają perspektywę cytatów kodu wiedzy.

**Literatura, oryginał, teatr, wiedza** — oto cztery porządki cytatów, uczestniczących w strukturuwaniu powieści Orzeszkowej. Każdemu z nich poświęcam osobny rozdział, zawierający szczegółowe analizy wybranych przykładów gry intertekstualnej, która konstytuuje powieściowe przedstawienia. Liczba przykładów musi być z konieczności ograniczona, ale ich wybór powinien ukazywać, jak poszczególne typy dyskursów (w szerokim, dość umownym rozumieniu, włączając w to dyskurs teatralny) wprowadzane są do tekstów, jakim podlegają transformacjom, jak określają powieściową *mimesis*.

Uporządkowanie analizy według „kodów” powoduje jeden istotny mankament: uniemożliwia pokazanie, jak poszczególne kody splatają się

w wiązki wytwarzające iluzję referencjalną dzięki temu, że jeden kod naturalizuje inny, dostarczając mu alibi. Tego rodzaju demonstracja wymagałaby analizy „tekstowej”, trudnej do pomyślenia w przypadku trzech powieści. Próbuje zrekompensować ten brak, opisując działanie kilku kodów w tych samych „miejscach” tekstów: dany element wypowiedzi ukazany jest kolejno w różnych rozdziałach w coraz to nowych uwikłaniach intertekstualnych. Widać dzięki temu, że w tekście podlegającym różnym strukturalizacjom nie można uchwycić jednej, nieruchomej struktury. Z tego punktu widzenia lektury tych samych tekstów podejmowane w kolejnych rozdziałach są strukturalizacjami w rzeczywistości współobecnymi, nakładającymi się na siebie, tworzącymi polifonię tekstu<sup>46</sup>. Każda próba wprowadzenia hierarchii lektur może być tylko arbitralna, wybierając perspektywę jednego z kodów przeciw innym. Nie brak tu oczywiście wszelkich „porozumień” między lekturami, nie mają one jednak charakteru obligatoryjnego. „Teksty pisane w okresach klasycznych — zauważył Barthes — wydzielają jedną lekturę, która jest pod wpływem jednego kodu, ale nawet ta pozostaje lekturą historyczną, a ów tekst można czytać, burząc taką hierarchię.”<sup>47</sup> Książka moja nie kończy się konkluzją: chcę w ten sposób podkreślić, że „praca” strukturalizowania nie zamyka się w ramach czterech kodów, że można ją kontynuować, otwierając dalsze perspektywy cytacji, proponując inne kody.

Cytaty z powieści Orzeszkowej oznaczam skrótami: N — *Niziny*, D — *Dziurdziowie*, C — *cham*, dodając liczbę strony. Korzystam z wydań: E. Orzeszkowa: *Niziny. Dziurdziowie*. Warszawa 1974; e a d e m: *Cham*. Warszawa 1973.

---

<sup>46</sup> Por. R. Barthes: *S/Z...*, s. 36.

<sup>47</sup> Wypowiedź R. Barthesa w dyskusji: *Exegèse et herméneutique...*, s. 251.

# Rozdział pierwszy

## Literatura

---

### Powieść ludowa

W omówieniu jednej z bardziej znanych powieści ludowych, pochodzącym jeszcze sprzed powstania, pisał Lucjan Siemieński, że „już dziś chłop stał się niejako artykułem mody.”<sup>1</sup> Gdy w 1881 roku ten i inne artykuły autora wznowiono w ramach *Dziół*, opinie w rodzaju cytowanej brzmiały ciągle aktualnie.

„Dotąd — pisał Siemieński w innym szkicu — lud wiejski brano albo z poetycznej strony, widząc w nim źródło najczystszych natchnień, nie przygotowanych żadną nauką i sztuką, a improwizowanych na podobieństwo ptaka śpiewającego w lesie, i nazywano go ideałem natury dziewiczej, a w tej konsekwencji strojono w przymioty, jakich brak wytykano w cywilizowanym społeczeństwie — albo też za pierwszym bliższym zetknięciem się przywalano ciężarem zarzutów równających go z bydłętą.”<sup>2</sup>

„Dotąd — powtarzała za nim w dwadzieścia lat później Orzeszkowa

---

<sup>1</sup> L. Siemieński: *Dziela*. T. 2: *Varia — Roztrząsania i poglądy literackie*. Warszawa 1881, s. 192.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 277.

— jeszcze w chłopskich powieściach naszych panują Dafnisy i Chlorynny albo znowu bezduszni i całkowicie bydlęcy Bartkowie zwyczajcy.”<sup>3</sup> Ten dziwny dwugłos złożony z wypowiedzi oddalonych w czasie można by kontynuować. Pisał więc Siemieński na długo przed Orzeszkową, że „idealizm tu nic a nic nie popłaca, za to realizm górą”<sup>4</sup>, i prowadził do wniosku, który był dyrektywą popowstaniowej powieści chłopskiej: „Romans chłopski, żeby miał swoją cechę, z innych musi się składać żywiołów niż romans *fashionable*.”<sup>5</sup> Z perspektywy rozpoczynającego się nowego, XX stulecia podsumowywał doświadczenie powieści ludowych Piotr Chmielowski, notując, że „należą do najlepszych utworów naszej literatury powieściowej, jako całości zazwyczaj wolne od fałszywego idealizowania, a trzymające się gruntu rzeczywistego.”<sup>6</sup> Postulowanie, a następnie potwierdzanie realizmu tematyki ludowej należy więc do stałego repertuaru frazesów krytycznych drugiej połowy XIX wieku.

Jednocześnie przecież pojawiają się opinie o łatwym konwencjonalizmie tematyki chłopskiej. „Złodziej w nowelach i obrazkach — pisała w artykule *Postacie ludowe w beletrystyce* Ostoja — jeszcze częściej się powtarza niż muzykant zapoznany albo opuszczony sierotka; całe tuziny podobnych bohaterów przyszloby wyliczać, na sześciu między nimi nie ma wcale wybitnych, oryginalnych lub zupełnie prawdziwych.”<sup>7</sup> Ów konwencjonalizm przedstawienia sięga powieści Kraszewskiego, w których „powtarzają się zwykle jedne i te same typy: chłop wyzyskiwany, ofiara pańskiego egoizmu, uwiedziona chłopka, wielki zapoznany talent i chłop uczony”<sup>8</sup>.

Z tej zaimprovizowanej dyskusji o realizmie przedstawień chłopca w powieści wyłania się seria stereotypów rozmieszczonych między dwoma biegunami, które wyznaczają krańcowo różne „naturalizacje” tematu. Są nimi: po jednej stronie russoistyczna sielanka, po drugiej — zolowski biologizm. Zwraca uwagę przede wszystkim silne poczucie ciągłości literatury jednego tematu, widoczne w dążeniu do przejrzystych typologii i podobnych waloryzacji. Romans chłopski ma wedle dziewniastowiecznej świadomości literackiej „swoją cechę” i co do tego między piszącymi i czytającymi istnieje porozumienie. Dowodem — po-

<sup>3</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. Opr. E. Jankowski. T. 3. Warszawa 1956, s. 71. List do J. Karłowicza z 28 marca 1884.

<sup>4</sup> L. Siemieński: *Dziela...*, t. 2, s. 193.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>6</sup> P. Chmielowski: *Henryk Sienkiewicz*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opr. H. Markiewicz. Warszawa 1961. T. 1, s. 457.

<sup>7</sup> Ostoja [J. Sawicka]: *Postacie ludowe w beletrystyce*. „Przegląd Literacki”, dodatek do „Kraju” 1888, nr 33, s. 12.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 11.

chodzące z początku lat osiemdziesiątych omówienie *Powieści sielskich* Kraszewskiego, opublikowane jako wstęp do odpowiedniego tomu wyboru pism autora. Krytyk, Kazimierz Kaszewski, próbuje, analizując teksty pisarza, uchwycić poetykę powieści ludowej. Zestawy typów wyliczanych w omówieniach każą myśleć o pewnym stałym personelu powieści ludowej. Istnieją tu w rzeczywistości dwie typologie, z których jedna dotyczy głównie wątków fabularnych, a druga — repertuaru postaci drugiego planu. „Na dalszym dystansie — mówi Kaszewski — także to otoczenie, zbiorowe niejako, ukazuje autor: to dopiero dekoracje i scenarium.”<sup>9</sup> Z myślą więc o obsadzie aktorów drugoplanowych powiada krytyk: „Z ludowych najważniejszą figurą we wsi jest znachor, *respectively* znachorka, a im gdzie większa panuje ciemnota i grubszy zabobon, tym znachorstwo większego tam używa zachowania i powodzenia.”<sup>10</sup> Mamy przeto z jednej strony typy w rodzaju: chłopą wyzyskiwanego, ofiary pańskiego egoizmu, uwiedzionej chłopki, zapoznanego muzykanta, z drugiej typy takie, jak znachor, znachorka, karczmarz. Jedne są synonimami matryc fabularnych, drugie należą do scenerii czy dekoracji: wypełniają przestrzeń jako czytelne znaki realistycznego przedstawienia wsi.

Do tej drugiej sfery należy również utarta topologia wsi. „Ażeby wieśniaka obserwować tylko z oddali, nim się do wnętrza jego duszy dostaniesz, trzeba podejść nie tylko pod jego chatę, ale pójść za nim do karczmy, do kościoła i do dworu.”<sup>11</sup> „Dodajmy do tego wszystkiego jarmark, niby doroczną w braku innej uroczystość narodową, dzień swobody, a będziemy mieli całe pole, na którym chłopą poszukiwać można.”<sup>12</sup> To bardzo sugestywne sformułowanie co do „pola, na którym chłopą poszukiwać można”, zawdzięcza swą atrakcyjność tradycji retorycznej. Egzemplifikując na Kraszewskim repertuar motywów powieści ludowej, krytyk postępuje tak, jakby miał przed sobą siatkę topiki, przez którą „przeprowadza” się dany z góry temat, w tym wypadku temat chłopą. W starożytnej retoryce rzeczy przedstawiały się podobnie: „Temat (*quaestio*) jest dany mówcy; aby odnaleźć argumenty, mówca »przeprowadza« swój temat wzdłuż sieci pustych form: z kontaktu tematu i każdego przypadku (każdego »miejsca«) sieci (Topiki) wyłania się pewna możliwa idea, pewna przesłanka entymematu.”<sup>13</sup> „Koniunkcja sieci

<sup>9</sup> K. Kaszewski: *Wstęp*. W: J. I. Kraszewski: *Wybór pism. Oddział I. Powieści sielskie*. Warszawa 1884, s. XXVII.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem, s. XXVI.

<sup>12</sup> Ibidem, s. XVII.

<sup>13</sup> R. Barthes: *L'Ancienne rhétorique*. In: *L'aventure sémiologique*. Paris 1985, s. 138.

i *quaestio* — mówi Roland Barthes — przypomina koniunkcję tematu i predykatów, podmiotu i atrybutów.”<sup>14</sup>

Temat chłopski łączy się na tej zasadzie z niewielką liczbą miejsc (chata, karczma, kościół, jarmark), z pewną liczbą postaci drugiego planu (znachorka, karczmarz), dając w efekcie niewielki repertuar matryc fabularnych. To „strukturalizujące” ujęcie powieści chłopskiej na progu lat osiemdziesiątych jest wytworem ówczesnej świadomości literackiej i może być punktem odniesienia dla powieści Orzeszkowej. Można by drobiazgowo porównywać repertuar jej powieści z repertuarem gatunku. Topologia jej powieści na przykład pokazuje ruch zbliżania się i oddalania od stereotypu: w *Nizinach* chłopi „przeprowadzani” są tylko przez karczmę, ale za to pojawia się nowa przestrzeń — miasto; w *Dziurdziach* jest karczma, a obok niej i kościół, i jarmark; w *Chamie* znów nie występuje żadne z tych miejsc bezpośrednio, choć się o nich wspomina.

W rzeczywistości strukturuwanie powieści ludowej przebiega mniej mechanicznie, w sposób znacznie bardziej skomplikowany. Posługiwanie się stereotypami z różnych poziomów architektоники tekstowej polega na procesie dosyć zbliżonym do tego, który na materiale *mimesis* piktoralnej opisał niegdyś Gombrich, używając kategorii schematu i korekty<sup>15</sup>.

Prześledzimy ten proces najpierw na poziomie strukturuwania fabuł, a następnie na poziomie narracji. Ściślej: w trzech różnych ujęciach obejmujących w przybliżeniu te obszary strukturalizacji, które retoryka określała jako *inventio*, *dispositio* i *elocutio*<sup>16</sup>. Strefie *inventio* odpowiadać będzie repertuar stereotypów fabularnych, *dispositio* dotyczy rozmieszczenia niektórych stałych elementów narracji, *elocutio* wyznacza obszar stereotypów stylistycznych (klisz).

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>15</sup> Por. E. H. Gombrich: *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*. Przeł. J. Żarański. Warszawa 1981. O znaczeniu pomysłów Gombricha dla analizy *mimesis* pisze R. Nycz: *Tezy o mimetyczności*. W: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1986.

<sup>16</sup> Retoryczna kategoryzacja zagadnień poetyki była w XIX wieku żywa, czego dowodzi wyrosła z tradycji pozytywistycznych *Stylistyka polska* P. Chmielowskiego (Warszawa 1903).



## Szkice węglem i Niziny

Pierwsza z chłopskich powieści Orzeszkowej wydaje się najmocniej powiązana ze zbiorem matryc fabularnych stworzonych przez poprzedników pisarki. Dostrzeżono to od razu i odnotowano w recenzjach i omówieniach. „Po *Szkicach węglem* Sienkiewicza — pisał Kaszewski — jest to utwór najdosadniej obrazujący stosunek podłego wyzyskiwacza do ludu pocziwego a niezaradnego.”<sup>17</sup> „*Niziny* — pisał Kotarbiński — pod względem artyzmu nie równają się ze *Szkicami węglem* Sienkiewicza, ale stoją obok nich jako dokument i obraz ciemnej strony współczesnych wiejskich stosunków, jako obraz klęsk, które ponoszą w przemianie społecznej jednostki słabe, bezsilne, niedorośle do samodzielnego bytowania.”<sup>18</sup>

Z poprzednikami łączą tekst Orzeszkowej takie elementy, jak „obraz”, „obrazowanie”, „przedstawienie”, elementy zatem zidentyfikowane z kręgiem *mimesis*. Związek ze *Szkicami węglem* wydawać się musiał oczywisty, bo *Niziny* zawdzięczały mu prócz „stosunku podłego wyzyskiwacza do ludu pocziwego” także swój szkielet fabularny. Spróbujmy przyrzeć się z bliska obu fabułom.

W opowiadaniu Sienkiewicza motorem intrygi jest namiętność pisarza gminnego do żony gospodarza, który chcąc się pozbyć rywala skłania go podstępnie, z pomocą wójta, do podpisania dokumentu, na mocy którego Rzepa zgłasza się dobrowolnie do odbycia służby wojskowej zamiast wójtowego syna. Rzepa, a następnie Rzepowa próbują „odkręcić” intrygę, szukając pomocy u dziedzica, księdza i naczelnika powiatu, w końcu u samego pisarza. Wysiłki są daremne, a cała historia kończy się tragedią rodziny Rzepów, natomiast pisarz uchodzi bez uszczerbku.

W *Nizinach* syn wiejskiej sieroty, uwiedzionej przez dworskiego oficjalistę, został „wylosowany” do służby wojskowej. Działający za pośrednictwem eks-żołnierza „hadwokat” rozbudza w matce nadzieję, że można syna ustrzec od służby w dalekich prowincjach Rosji i zatrzymać

<sup>17</sup> K. Kaszewski: *Recenzja „Nizin”*. „Biblioteka Warszawska” 1886, t. 4, s. 147.

<sup>18</sup> J. Kotarbiński: *Nowe książki. Powieści wiejskie I. Eliza Orzeszkowa: „Niziny”*. „Głos” 1886, nr 1, s. 12.

w okolicznym pułku. Rzekome usługi „hadwokata” muszą być opłacone oszczędnościami Krystyny, których utrata stawia matkę w konflikcie z drugim synem, nie przynosząc poprawy losu pierwszego. I „hadwokata”, i jego pomocnik pozostają bezkarni.

Rozkład głównych ról w obu historiach jest identyczny: bierna ofiara poboru, aktywna kobieta, która próbuje zmienić bieg spraw, „podły wyzyskiwacz”, który jest motorem intrygi. Jednakże tym, co wybija się na pierwszy plan w takim pobieżnym zestawieniu schematów zdarzeniowych, są oczywiście różnice. Spróbujmy potraktować je w kategoriach schematu i korekty, wydaje się bowiem, na pierwszy rzut oka, że powieść Orzeszkowej transformuje dane z opowiadania Sienkiewicza, wprowadzając charakterystyczne poprawki.

Po pierwsze zatem: ograniczeniu ulega w *Nizinach* funkcja ofiary — pobór się dokonał i nie idzie tu o uwolnienie się od ewentualnej służby wojskowej, ale o drobną zmianę: pozostawienie Pilipka na miejscu zamiast wysłania go w „dalekie kraje”. Rola Pilipka ogranicza się do wysłania listu, w którym prosi o interwencję matki, a później drugiego listu, w którym prosi matkę o pieniądze na buty. Między tymi listami mieści się cała akcja powieści i do nich też ogranicza się udział w niej bohatera, który jest przedmiotem zabiegów. Pilipek jest w przeciwstawieniu do Rzepy, silnego i tęgogo pijaka, słabowitym chłopcem, wrażliwym i „zepsutym” nauką pisaną, którą mu zafundował ojciec. Nie jest też, jak Rzepa, winny swego nieszczęścia, będąc zarazem ofiarą stosunków wiejskich, które skazują na służbę wojskową kogoś niezdolnego do niej, ale dostatecznie nisko ulokowanego na drabinie hierarchii wioskowej, by nie mógł się bronić.

Po wtóre: miejsce Krystyny w schemacie zdarzeniowym różni się od położenia Rzepowej. Nie jest gospodynią, lecz najemną robotnicą. Z ofiarą łączy ją nie małżeństwo, ale macierzyństwo, i to macierzyństwo nieślubne. Inaczej też rozgrywa Orzeszkowa relacje między kobietą starającą się o zmianę losu a jej potencjalnymi sprzymierzeńcami. Rzepowa daje się zagadać księdzu i dziedzicowi, a osoba naczelnika wywołuje w niej przestрах, który paraliżuje mowę. Krystyna jest skutecznym mówcą, nie brak jej odwagi w obronie swojej sprawy. Prośby są jedy-nymi argumentami Rzepowej, Krystyna opłaca swych sprzymierzeńców. Pieniądze są, jak zobaczymy dalej, ważnym, wnoszącym korektę elementem gry fabularnej, odróżniającym powieść Orzeszkowej od jej poprzedniczek.

Po trzecie: osoba wyzyskiwacza inaczej jest ulokowana w przebiegu zdarzeń u Orzeszkowej niż u Sienkiewicza. W *Szkicach węglem* pisarz organizuje intrygę, którą obmyśla, by zaspokoić namiętność „niższego rządu”. Przeciwwagą mogliby być pomocnicy: dziedzic, ksiądz, przed-

stawiciel władzy. W *Nizinach* katastrofa, a więc pobór do wojska chorowitego Pilipka, należy do przedakcji. Wyzyskiwacz występuje wspomagany przez współnika wewnątrz wioski jako pomocnik z zewnątrz. Oczywiście, jako rzekomy lub fałszywy pomocnik, w działaniu powodowany chciwością, choć wśród jego motywów jest też namiętność „niska” do cudzoziemskiej szansonistki. Mówiąc krótko: odległość między wyzyskiwaczem i ofiarą mierzona w różnych kategoriach jest u Orzeszkowej nierównie większa niż u Sienkiewicza i wielorako zapośredniczona. W efekcie mamy w *Szkicach węglem* przykład wyzysku niezwykle, jednostkowy i konkretny, w *Nizinach* oglądamy raczej niewielką część — jeden z trybów mechanizmu rozbudowanego i, by tak rzec, abstrakcyjnego, bo pozbawionego bezpośrednich więzi między wyzyskiwaczem i ofiarą. Znow momentem zapośredniczenia okazują się pieniądze: dzielią Krystynę od „hadwokata” („pięć procentów zapłacić trzeba... bez tego nic... pięć procentów, o! jeżeli, babo, masz pieniądze...”; N, 60), ale i „hadwokata” od szansonistki („Jakby to zrobić, aby ona jeszcze z miesiąca w Ongrodzie zabawiła! Pieniądzy by na to trzeba!... pieniądze! pieniądze! pieniądze!” N, 97). Warto może przypomnieć, że obieg wartości jest w *Szkicach węglem* odwrotny: autor intrygi podsuwa pieniądze rywalowi i ofierze zarazem, aby się go pozbyć i zaspokoić swoje zachcianki erotyczne (a Rzepa w sądzie rzuca pieniądze na ziemię, na znak pogardy). Dodajmy jeszcze słówko o przekształceniu innego wątku *Szkiców węglem*: umizgów Zołzikiewicza do panny Jadwigi, które w *Nizinach* zastąpiło uwiedzenie córki ekonoma Karolci przez Kaprowskiego.

Rozwiązanie akcji *Szkiców węglem* polega na wymierzeniu sprawiedliwości przez ofiarę swej zdesperowanej obrończyni. Ironia tej sceny jest przejrzysta, wzmocniona słowami Rzepowej:

— Wawrzon! Wawrzon! dla ciebie to ja, dla ciebie! na sromotę się podałam. Oszukał mnie, a potem zwymyślał i wypędził.<sup>19</sup>

W *Nizinach* ofiara jest, by tak powiedzieć, zdublowana — poprzez wprowadzenie dwóch braci. Oszuści, wyciągając od Krystyny pieniądze na ratowanie starszego syna, zmuszają ją do wydania tej części oszczędności, jaka przypada młodszemu, i to on właśnie występuje w finałowej scenie, mszcząc swą krzywdę na „winnej” matce. Nie ma, rzecz jasna, mowy o morderstwie, wszystko ogranicza się do gestu pogardy, gestu starannie przygotowanego. Od pierwszej sceny, w której bohaterka Orzeszkowej pojawia się obok swego syna, układ między nimi jest przedmiotem szczególnej uwagi. Posłuszne zachowania syna, wyraźnie jakby odbiegające od normy, budzą uznanie otoczenia. Matka spektakularnie demonstrowa swą władzę, broniąc Antoškowi wódki.

<sup>19</sup> H. Sienkiewicz: *Nowele wybrane*. Warszawa 1971, s. 88.

— Nie waż się! — powtórzyła i tak na niego popatrzała, że spuścił głowę i zmieszany od stołu odstąpił. [...]

— Sama ja nie piła i im nie pozwalała. Sama pić nie stanę (nie zacznę) i dopóki żyć będę, im nie pozwolę... Oni nie takie jak drugie... matki wolę szanując...

Jasiuk i Mikołaj w dowód twierdzenia czy uznania kiwali głowami. Antosiek zbliżył się do matki i w rękę ją pocałował [...]. (N, 64).

W finale ów kontrakt zostaje zerwany, syn podnosi rękę na matkę, wołając:

Oj, żebym wiedział, że mnie Pan Bóg pokarał taką paskudną matką, nie byłbym takim... łajałbym taj tłukłbym, jak inne chłopcy ze swymi matkami robią... łajać ciebie i tłuc, nie słuchać potrzeba... (N, 172).

Odwrócenie sytuacji wyjściowej jest zupełne, bo ostatnie zdanie narracji pokazuje Antośka kroczącego ku karczmie. Patrzy na to bezradna matka, która utraciła całą swą władzę.

Do karczmy poszedł — a ona darmo by już odwoływała go z drogi i iść mu tam wzbraniała... Nie posłucha i jeszcze obije... (N, 173).

Jeśli więc finał *Nizin* jest powtórzeniem finału *Szkiców węglem*, to stanowi zarazem wyrazistą jego transformację. O bezkarności winowajcy opowiada Sienkiewicz w epilogu, natomiast Orzeszkowa dodaje do zamykającej powieść sceny szczegół, który, pełniąc podobną funkcję, posuwa ironię finału znacznie dalej. Oszust jest w *Szkicach węglem* zdemaskowany w słowach samej Rzepowej. W *Nizinach* przeciwnie: bieg zdarzeń końcowych ironicznie apoteozuje współnika oszusta. Mikołaj broni Krystynę przed razami młodszego syna i ofiarowuje jej pożyczkę, która pozwoli spełnić prośbę starszego. Oszust i oszukana, jednako wzruszeni i jakby nieświadomi prawdy swych ról, tworzą ironiczną pointę całej historii. Warto zacytować tę scenę, jedną z najlepszych u Orzeszkowej, dzięki jej głębokiej dwuznaczności.

Mikołaj wtedy z ławy wstał, parobka za rękaw od siermięgi schwycił i zmieszanego nieco tą interwencją za drzwi wypchnął. Potem zwrócił się do Krystyny: — Hodzi, babo, płakać taj lamentować... pięć rubli pożyczę ci, abyś Pilipku posłała, jak dowiesz się, gdzie posyłać potrzeba... Na odrobotek pożyczę... odrobisz!

Bardzo głośno utarł palcami nos i rękawem koszuli długo wąsy ocierał. Był widać wzruszonym silnie.

Krystyna pochwyciła rękę soldata i całowała ją namiętnie, długo. (N, 173).

Zawiera się w tym goście jakby uniewinnienie oszusta, równie nieświadomego swej winy, jak oszukana nieświadoma jest faktu, że padła jego ofiarą. Naprawdę — o czym wie czytelnik — Mikołaj jest sprawcą całego dramatu, a pieniądze, które wspaniałomyślnie (ale nie bezinteres-

sownie) proponuje nieszczęsnej, to są jej własne pieniądze, które wcześniej od niej wyciągnął.

Podobnie rozegrała Orzeszkowa scenę *Nizin* odpowiadającą scenie ze *Szkiców węglem*, w której Rzepowa prosi dziedzica o pomoc i uzyskuje w zamian deklarację nieinterwencji. W *Nizinach* nie ma dworu, ale jest ekonom i w jednej osobie ojciec chłopca, którego dotyczą zabiegi bohaterki. W *Szkicach węglem* Rzepa ma być — rzekomo — naturalnym synem dziedzica, Orzeszkowa plotkę zamienia w fakt. Mamy tu równocześnie redukcję dawnego układu patriarchalnego, który u Sienkiewicza ciągle jest obecny, choć uległ, by tak rzec, zawieszeniu i, co za tym idzie, zmniejszenie dystansu między „górami” i „dołami” hierarchii wiejskiej. Ta redukcja odległości spowodowała zapewne, że tytuł powieści odczytywano *en bloc* w odniesieniu do całego jej świata. Jeden z recenzentów pisał: „Ten generyczny tytuł stosuje się do wszystkiego, co upadłe, ciemne, nikczemne. Do nizin umysłowych należy rodzina ekonomska [...]. Do nizin należą ciemni włościanie.”<sup>20</sup> Ekonom, inaczej niż Sienkiewiczowski dziedzic, chętnie doradza Krystynie, upewniając ją o znakomości „hadowkata” („jeżeli cokolwiek w czyimkolwiek interesie można zrobić, to on już pewnie zrobi”; N, 112), ale pisarka ujawnia zarazem zupełną niekompetencję tego pomocnika:

[...] nie pomyślał o tym, czy istotnie możliwym było przez jakiegokolwiek starania zatrzymać w rodzinnych stronach żołnierza, którego gdzie indziej wysyłają. A gdyby zresztą dzień i noc nad tym rozmyślał, wyszłoby to zupełnie na jedno. Wprost nie wiedział wcale, czy to było możliwym lub niemożliwym. Zdawało mu się, że czemu nie? (N, 112).

Tym ujawnieniem niekompetencji najwyższego w hierarchii wsi autorytetu dystansuje się Orzeszkowa od Sienkiewiczowskiej tendencji, polegającej na apelowaniu do „inteligencji wiejskiej” o zarzucenie nieinterwencjonizmu. Dramat Rzepowej bierze się ze złej woli niedoszłych pomocników, dramat Krystyny wynika z nieobecności jakiegokolwiek autorytetu w zamkniętym, choć zróżnicowanym świecie wsi. Krystyna, inaczej niż Rzepowa, porusza się w tym świecie swobodnie i wykorzystuje wszystkie dostępne jej szanse uzyskania pewnej informacji, która mogłaby pokierować jej działaniami. Jej „ciemnota” nie należy do zjawisk indywidualnych, ale oznacza *pars pro toto* właściwość całej, zamkniętej społeczności wiejskiej.

Jest zatem, sumując, układ fabularny powieści Orzeszkowej swego rodzaju serią przekształceń schematu opowiadania Sienkiewicza. W jakim kierunku będą wprowadzane do schematu korekty?

<sup>20</sup> M. W. [W. Marrené]: *Nowe książki*. „Niziny” *Elizy Orzeszkowej*. „Świt” 1886, nr 107, s. 118.

Generalnie, przekształcenia Orzeszkowej polegają na zabiegu równoczesnego zdublowania postaci i przesunięcia składowych części schematu. Mamy więc kolejno: dwóch wyzyskiwaczy — jednego wewnątrz wioskowego świata, drugiego na zewnątrz; dwie ofiary — wysłanego w żołdacki syna i drugiego syna, którego zabiegi matki „pokrzywdzą”; dwie kobiety, które stają się łupem wyzyskiwacza — Krystynę i córkę ekonoma Karolcię, uwiedzioną przez „hadwokata”. Dodajmy jeszcze, że cała relacja wyzyskiwacz — wyzyskiwany jest przez pisarkę również zdublowana w historii współlokatora Krystyny z czworaków — Jasiuka. To podwojenie pozwala wyeliminować z głównej intrygi motyw erotyczny, przesunięty na drugi plan, i tym samym zapośredniczyć relację między wyzyskiwaczem i oszukaną poprzez wprowadzenie pieniądza jako zasadniczego elementu intrygi. Równolegle przekształcenie relacji żona — mąż w stosunek matka — syn w świecie ofiar intrygi także uwalnia zdarzenia od motywacji erotycznych i — charakterystyczne — też pozwala zapośredniczyć naturalną więź rodzinną, dzięki wprowadzeniu motywu pieniądza.

Zarazem, jakby w zgodzie z tytułem powieści, wszystkie postaci zostały w hierarchii społecznej „obniżone”: zamiast dziedzica — ekonom, zamiast pisarza gminnego — eks-żołnierz chłop, zamiast rodziny gospodarskiej — najemna robotnica z dwójką nieślubnych dzieci, zamiast ślicznej panny ze dworu — ekonomówna. Żeby się przekonać, jak dalece chodzi tu o kontrast w stosunku do przedstawień Sienkiewiczowskich, wystarczy skonfrontować opisy tylko jednej z tych par, wzięte z obu tekstów.

Panna Jadwiga była to ładna panna, co się nazywa: włosy miała czarne, oczy niebieskie, płeć jak mleko, a przy tym ubranie dziwnie starowne, schludne i wykwiłtne, że aż promienie biły od niego, dodawało jej jeszcze uroku. Jej śliczna dziewczica kibić rysowała się wdzięcznie, jakoby płynąc w powietrzu. Jedną ręką podtrzymywała panna Jadwiga parasolkę, a drugą zaś suknię, spod której widać było brzeżek karbowany białej spódniczki i śliczne, małe nóżki obute w buciki węgierskie.<sup>21</sup>

W tekście Orzeszkowej ulegającym transformacji dublowania mamy dwie panienki:

Ogółem biorąc przedstawiały one widok wdzięczny. Figurki miały zgrabne, twarze okrągłe i szerokie [...], ale białe i świeże, noski zadarte i oczy małe, buzie pąsowe i włosy bujne. [...] Sukienki ich [...] z materii wielce taniej, wydęte były i uwypuklone w sposób zupełnie niepospolity. [...] Wszystko [...] było na nich i w nich staranne i wykwiłtne: od cery twarzy, której widocznie nie nadwierały nigdy upały ani wiatry, do bucika ślicznie obciskającego nóżki duże i płaskie. Rączki też, z gracją poruszające chusteczkami, szerokie były, grube i znakomitą siłą na

<sup>21</sup> H. Sienkiewicz: *Nowele wybrane...*, s. 62—63.

pierwszy rzut oka zdradzające [...] Nie można powiedzieć, aby kroki ich sprawiały tyle tylko szelestu, ile go sprawia przelatujący Zefir, niemniej tętent ich przysłuszanym był [...]. (N, 20—21).

Jedyną postacią nie objętą przekształceniem obniżenia jest „hadwokat” Kaprowski, który stoi ponad światem powieści. Mimo dużych podobieństw z Zołzikiewiczem Kaprowski został przez Orzeszkową, równolegle do obniżenia całego personelu powieści — podwyższony: nie jest więc czytelnikiem wydawnictw Breslauera, ale przyznaje się do lektury Darwina, jego elegancja nie budzi wątpliwości, a jego cyniczna praktyka stokroć przewyższa naiwne szantaże gminnego skryby. Przy tym wszystkim jest to postać opracowana analogicznie do bohatera Sienkiewiczowskiego i równie zdecydowanie, choć na wyższym poziomie społecznym, kompromitowana. Pisarka zdaje się przeciwstawiać w tym przypadku nadmiernej obskurantyzacji postaci tego typu, takiej choćby, jaką prezentował dramat ludowy. Przypomnieć wypada w tym miejscu „sztukę ludową” Klemensa Junoszy, opublikowaną i wystawioną w Warszawie w 1880 roku pod tytułem *Chłopski mecenas*<sup>22</sup>. Jej tytułowy bohater jest pijakiem i włóczęgą, który nawet u chłopów nie budzi żadnego respektu. Zostaje on wypłoszony ze wsi przez wycieczkowiczów z Warszawy, wśród których jest — oczywiście — prawdziwy adwokat, zapędzający fałszywego w kozi róg. Tymczasem problem „pokątnego doradztwa” był poważny, szczególnie na kresach, o czym świadczą liczne wystąpienia prasowe. W czasie, gdy Orzeszkowa pracowała nad powieścią, „Prawda” pisała: „Plaga pokątnego doradztwa trapi litewskie gubernie bardziej może niż u nas. Stare sądy nie znały właściwie obrony, działalność więc adwokatów redukowana się do pisania prośb, udzielania porady i pośredniczenia bądź to między stronami, bądź między stroną i sądem. Procedura ta dawała liczne sposobności do nadużyć. Wytworzyła się cała klasa ludzi bez nauki, bez żadnych zasad moralnych, zdolnych jedynie do wykrętów prawnych.”<sup>23</sup>

Realizm Orzeszkowej polega więc w przypadku wyzyskiwacza na stosownym podwyższeniu stereotypu, przejętego od poprzednika, tak jak w przypadku świata wiejskiego polegał na obniżeniu tego stereotypu. Te, tak umownie nazwane, operacje nie niszczą stereotypu, ale, utrzymując jego schemat, wprowadzają zarazem korekty. Zilustrujmy to na przykładzie właśnie omówionym. Orzeszkowa przejmując od Sienkiewicza schemat fabularny, w którym działania wyzyskiwacza i próba przeciwstawienia się im ze strony jego ofiar prowadzi do rozbicia solidarności,

<sup>22</sup> K. Junosza: *Chłopski mecenas*. Warszawa 1880.

<sup>23</sup> P.: *Reforma sądowa w guberniach litewsko-białoruskich*. „Prawda” 1883, nr 51, s. 602.

jaka panowała w ich świecie. Znakiem rozkładu owej solidarności jest motywowany zazdrością mord męża na żonie i podpalenie dworu.

W *Nizinach* schemat został zdublowany i przekształcony: na drugim planie powieści ingerencja wyzyskiwacza rozbija więź rodzinną między dalszymi krewnymi: współmieszkańcem Krystyny Jasiukiem i jego stryjem Pawlukiem; znakiem rozkładu jest brutalna bójka. Jednocześnie na pierwszym planie taka sama ingerencja rozbija więź między najbliższymi: matką i synem, a znakiem rozkładu jest zadany dwakroć cios, którym syn odpycha proszącą o przebaczenie matkę.

Korekta polega na wymianie elementów wypełniających schemat, a zdublowanie schematu pozwala prześledzić gradacyjne wyciszenie drastyczności pierwowzoru. Można powiedzieć, że zdarzenie zamykające *Niziny* jest o tyle prawdziwsze od finału *Szkiców węglem*, o ile lepiej mieści się w normie zachowań, określonych zresztą przez samą powieść jako typowe („tłukłbym, jak inne chłopcy ze swymi matkami robią”; N, 172).

Rozbudowa powtórzonego schematu fabularnego sprowadza się w końcu do jego dublowania i rozsuwania więzi między jego poszczególnymi składnikami oraz do wymiany elementów wypełniających schemat, umownie określonej tu jako podwyższenie lub obniżenie. Powieść nie tyle jest więc inwencją, wynajdywaniem nowego układu fabularnego, ile transformacją, przekształceniem gotowego, utrwalonego schematu.

## Pobór

Obie porównywane fabuły łączy wykorzystanie poboru do wojska jako głównego wydarzenia, naruszającego *status quo* wioskowego życia. Pobór oraz sposoby, jakimi skazani na służbę najbiedniejsi przedstawiciele wsi próbują się od niej uwolnić, to jeden z typowych wątków powieści wiejskich. Powieść przedpowstaniowa wprowadzała tu najczęściej temat ucieczki zagrożonego kandydata: tak było w *Historii Sawki* i *Historii kołka w płocie* Kraszewskiego. Zamęt, jaki wywołuje w życiu wsi pobór i okoliczności jego przeprowadzenia, były też przedmiotem opracowań poetyckich, jak w niedokończonym *Ułamku powieści* Syrokomli<sup>24</sup>.

Poza *Nizinami* sięga Orzeszkowa po ten wątek w *Dziurdziach*, gdzie służba wojskowa Michałka oznacza sześcioletnią rozłąkę z Pietrusią. Ich

<sup>24</sup> L. Kondratowicz [W. Syrokomla]: *Poezye. Wydanie zupełne*. Warszawa 1872, t. 6.



miłość wytrzymuje tę próbę wbrew spodziewaniom opinii, co daje potem jeden powód więcej do podejrzeń o posługiwanie się przez Pietrusię czarami.

W *Chamie* obecność wątku jest jedynie śladowa i — rzecz znamienne — jest to ślad powtarzający prawie dosłownie tekst *Nizin*. Awdocja opowiada Pawłowi o swoim synu Chwedorku, zabranym do wojska:

A tu mnie ludzie i Chwedorka zabrali, synka mego najmłodszego, chłopca mojego najmilszego... W żołdacy mu iść kazali, ciężkie rużje na plecach nosić, od chaty rodzonieńskiej daleko żyć... (C, 118).

Powtarza się też tutaj list z wojska, przynoszący skargi na złą dolę:

Pisze, że nijak do wojska przyzwyczaić się nie może, że ptakiem by, zdaje się, do chaty rodzonej powrócił, że choć zdrów, ale mu ciągle cośś w środku boli, i że wszystkim pięknie kłania się. (C, 153).

Wystarczy przypomnieć otwierające i zamykające akcję *Nizin* listy Pilipka, żeby dostrzec podobieństwo motywu:

— Panie, drogi, miły! jego szluc (szlą) teraz, szluc daleko, daleko, na skraj świata... Pisał on do mnie, robaczek mileńki: „Mameńka, nie wytrzymam... piersi mnie bolą i w żywocie (żoładku) siły żadnej nie mam...” (N, 14). Już ja jutro pojedę, bo ta rota, do której ja czyślę się, pierwsza wyjeżdża. A teraz kłaniajcie się ode mnie Antoškowi i Jasiukowi [...]. (N, 168).

Losy tematu wojskowego w trzech powieściach Orzeszkowej ukazują proces, który ilustruje rolę i miejsce schematów fabularnych w budowaniu powieściowej *mimesis*. Gdyby potraktować tę sekwencję powieści jako ciąg strukturalizacji polegających na transponowaniu stereotypów, należałoby stwierdzić, że pewna wyraźnie uschematyzowana tematyka przesuwa się w tym procesie od centrum ku peryferiom tekstu, czemu towarzyszy zmieniająca się funkcja owej tematyki. Gdyby nadto przedłużyć obserwowany ciąg wstecz, włączając teksty wcześniejszych powieści wiejskich, obserwacja ta zyskiwałaby jeszcze na kompletności. W utworach Kraszewskiego, takich jak *Historia Sawki* czy *Historia kotka w płocie*, pobór do wojska jest głównym tematem, a cała uwaga skupia się na losach nieszczęśliwego wybrańca, który ratuje się przed złym losem ucieczką. W Sienkiewiczowskich *Szkicach węglem* pobór i próba obrony przed nim nie dotyczą już typowego przypadku, ale wyraźnego nadużycia, którego źródłem jest chęć pozbycia się przez intryganta niewygodnego rywala. Realia poboru są zaledwie presuponowanym tłem akcji. W *Nizinach* pobór należy do przedakcji, a ona sama dotyczy próby złagodzenia doli wybrańca, którego nie ma już na powieściowym scenie. Szczegóły związane z losami wojaka są tu przedmiotem koloryzowanych i zarazem instrumentalizowanych wspomnień, które pełnią rolę pułapki,

zastawionej na nieszczęsną ofiarę intrygi. Ale zarazem próśby nadchodzące „stamtąd”, z koszar, uruchamiają akcję.

W *Dziurdziach* służba wojskowa jest — ważnym co prawda — ale tylko epizodem, także odesłanym do przedakcji powieści. Akcja, przeskakując moment poboru, skupia się na wydarzeniach późniejszych, po powrocie wojaka do domu. Temat wojskowy został tu wykorzystany jako wygodny pretekst do wprowadzenia wieloletniej rozłąki kochanków, których uczucia zostały tym sposobem wystawione na próbę. I w *Nizinach*, i w *Dziurdziach* dawni żołnierze przynoszą do wsi nowinki: Mikołaj marzenia o całkowitym uwłaszczeniu chłopów, Michałko „światowe” obyczaje. W tym drugim przypadku wojsko to po prostu pretekst do — nie praktykowanego — wyjścia poza granice wioski.

W *Chamie* tematyka wojskowa jest już tylko częścią tła obyczajowego i pełni funkcję *effet de réel*, co widać tym wyraźniej, że podobne do wprowadzonych motywy były w poprzednich powieściach motorem akcji, a tutaj zredukowane zostały do pozbawionych funkcji wzmianek.

Przemieszczenie ośrodkowe tematu, który był ośrodkiem krystalizacyjnym tekstu poprzedzającego dany tekst w ciągu historycznym, idzie w parze ze zmianą roli tematu. Bywa on przesuwany z pola silnie ustrukturuowanych funkcji fabularnych w strefę oznak. Natrafiamy tu — można mniemać — na dosyć istotną prawidłowość tekstu mimetycznego: jego oznaki, dające iluzję referencjalną, są w istocie referencjalne, choć nie odsyłają do rzeczywistości, ale do innych, wcześniejszych tekstów. Motyw pełniący aktualnie rolę oznaki był więc już, innymi słowy, gdzieś i kiedyś — w przestrzeni intertekstualnej — funkcją fabularną i chyba właśnie temu zawdzięcza swą moc jako oznaki.

W *Chamie* posługuje się w ten sposób Orzeszkowa niesfunkcjonalizowanymi oznakami, odsyłającymi do jej własnych tekstów, gdzie owe oznaki miały znaczenie pierwszoplanowych funkcji fabularnych. Lamenty Awdoci przywołują cytowane wcześniej główne motywy z *Nizin*, ale także z *Tadeusza* i z opowiadania *W zimowy wieczór*. Powtarzają się tu imiona, nazwiska, kluczowe schematy zdarzeniowe:

— Oj, zabrał Pan Bóg najwyższy, do chwały swojej zabrał robaczka mego maleńkiego, Tadeuszka mego mileńkiego. Zmarniała dziecina jak ten kwiatek pod śniegiem, stoczyła się ze świata jak ta jagoda... (C, 117).

Albo u Szymona Mikuły... to już bieda! syn jego Jasiuk rozbójnikiem zrobił się i już go raz na Sybir byli wysłali, a teraz drugi raz za to, że stamtąd uciekł, na Sybir i na pletnie sądzić będą. (C, 101—102).

Przedmiotem referencji są tu zatem inne teksty autorki, których świat jest przypominany i przyzywany, nierzadko aluzyjnie, choć — warto podkreślić — rozszyfrowanie podobnych odwołań nie wydaje się obligatoryjne z punktu widzenia czytelnika.

Z przeprowadzonych dotąd analiz wynika charakterystyczne dla powieści Orzeszkowej odsuwanie wątku erotycznego na dalszy plan fabuły. Tym niemniej obecność tego wątku została zauważona i skojarzono go z tradycją powieści ludowej. Ostoja, przypominając *Ulanę* Kraszewskiego, zanotowała, że „analogiczną sytuację przedstawia Orzeszkowa w *Nizinach*.”<sup>25</sup> W rzeczywistości analogia występowała tutaj z podobnym jak wobec intrygi wokół poboru przesunięciem schematu. W *Ulanie* sygnałem fabuły romansowej stały się słowa wielokroć przez autora powtarzane o „pańskim, innym kochaniu”. Orzeszkowa nawiązała w tekście *Nizin* wprost do tej formuły, odnosząc ją jednak nie do dziewczyny, ale do uwodziciela.

Jednak był czas, w którym Bahrewicz kochał inaczej nieco, nie przez cześć dla batoga [...], ale ot, z łaski bożej, niby z natchnienia serca i zachwycenia oczów [...]. (N, 41).

Romans jest w *Nizinach* w stosunku do *Ułany* „obniżony”, bo jego uczestnicy stoją o klasę lub dwie niżej od swych pierwowzorów: on nie jest dziedzicem, ale asystentem ekonoma (tak zwanym namiestnikiem), ona nie jest gospodynią, ale najbiedniejszą we wsi sierotą. Równocześnie cała historia należy do przeszłości i mieści się tylko we wspomnieniach. Stosuje tu zarazem Orzeszkowa charakterystyczną strategię fabularyzacji, którą należałoby nazwać strategią dalszego ciągu. Warto przypomnieć, że była to ówczesnie strategia nader rozpowszechniona. W znanym *Liście Elizy Orzeszkowej do p. Marii Szeligi, autorki powieści „Bez opieki”*, opublikowanym w tym samym miejscu co powieść, której dotyczył, a potem dołączonym do jej książkowego wydania, czytamy o bohaterkach Szeligi i samej Orzeszkowej: „Ciekawą byłoby rzeczą widzieć, co by się z nimi działo i stało, gdyby nici ich żywotów dłuższymi były o lat kilka, kilkanaście.”<sup>26</sup> Następnie wypisuje Orzeszkowa aż cztery różne wersje dalszego ciągu losów Emilii Milewskiej, bohaterki powieści swej koleżanki po piórze, kończąc list pytaniami: „Która z nich jest prawdziwą? czy wszystkie są fałszywe? W co mi Pani wierzyć radzisz?...”<sup>27</sup> Użycie kategorii prawdy i fałszu do oceny proponowanego rozwinięcia fabularnego jest znamienne — wskazuje, że cała operacja podporządkowana zostaje efektowi *mimesis*. Warto jeszcze przypomnieć, że teksty

<sup>25</sup> Ostoja: *Postacie ludowe w beletrystyce...*, nr 32, s. 9.

<sup>26</sup> E. Orzeszkowa: *Pisma krytycznoliterackie*. Opr. E. Jankowski. Wrocław 1959, s. 121.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 131.

Orzeszkowej były przedmiotem podobnych zabiegów. Dalszy ciąg fabuły *Nad Niemnem* opowiadała na przykład Ostoja w powieści *Królewna* (1891). Sama autorka ciągnęła historię bohaterki *Dwóch biegunów* w *Ad astra*. Owe kontynuacje wątku poddanego korekcie szły w parze z „poprawianiem” znanych, popularnych schematów fabularnych, mającym charakter „urealniania” ich przebiegu. Orzeszkowa posługiwała się we wczesnej twórczości szkieletem fabularnym *Ulany* w powieści *Z życia realisty*<sup>28</sup>, któremu nadała radykalnie odmienne znaczenie, zachowując w roli wyraźnego znaku nawiązania imię tytułowej heroiny Kraszewskiego.

W *Nizinach* wątek *Ulany* podlega wszystkim odnotowanym zabiegom naraz: jest „obniżony”, przesunięty na obrzeże kompozycji fabularnej i uzupełniony dalszym ciągiem. Akcja toczy się jakby „w dwadzieścia lat później”, gdy uwiedziona chłopka zdążyła wychować dwóch synów i marząc o lepszym dla nich losie sobie zostawia tylko nadzieję godnego pogrzebu, zupełnie podobnego do tego, jaki opisał Kraszewski, opowiadając o pochówku Olesia Honczara:

Tadeusz ujrzał krzyż czarny, kilka chorągwi i wóz ciągniony parą czarnymi wołami, za któren czepiały się płaczące kobiety. Przed nim siedł w czarnej kapie ksiądz, śpiewając modlitwy, za nim garstka ludu ze świecami pogasłymi ciągnęła. A dzwony w cerkwi ciągle wtórowały płaczowi niewiast, śpiewom księdza i skrzypowi kół śmiertelnego wozu, wlokącego się z białą trumną na mogiłki.<sup>29</sup>

[...] sto rubli dla siebie na śmierć... żeby mnie, jak umrę, synkowie pięknie pochowali, w trumnie pięknej, z księdzem i chorągwiami... [...] niechże mnie pochowają w bogactwie... i niech synkowie dziadom hroszyki dają i księdzu na mszę za moją duszę, i na mogiłce mojej malowany krzyż postawią. (N, 61).

Widać tu, jak wszechwładne pieniądze pośredniczą nawet między człowiekiem i śmiercią. Owo nie spełnione w końcu marzenie ma być repliką na samobójstwo *Ulany*, tak jak transformacją jej zobojętnienia w stosunku do dzieci ma być w *Nizinach* niezwykła, heroiczna opiekuńczość Krystyny. Z kolei drastycznym „obniżeniem” wizerunku pani, którą uwodziciel zaślubia, porzucając chłopkę, jest karykaturalna postać ekonomowej. Im bardziej stereotypowy jest schemat poddany transformacji, tym śmielsze są korekty, które nie zacierają w tym wypadku pamięci o pierwowzorze, mimo skrajnej nieraz deformacji, graniczącej właśnie z karykaturą. Jeszcze dalej ku skrajności posunięte przekształcenie wątku *Ulany* znajdziemy w *Chamie*, w losach żebraczki Marcelki:

Pan był młody i jak swoją duszę ją lubił. Nie żenił się z nią, bo chłopką była, ale lubił i byłby może lubić nie przestał, byłby może kiedykolwiek i ożenił się,

<sup>28</sup> Pisze o tym M. Żmigrodzka: *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*. Warszawa 1965, s. 366 i n.

<sup>29</sup> J. I. Kraszewski: *Ułana*. W: *Cztery opowieści*. Kraków 1975, s. 135.

gdyby majątku nie stracił i w dalekie strony do wielkiego miasta nie wyjechał. [...] dwoje dzieci miała: syna, który zaledwie dorósłszy umarł, i córkę, która żyje, ale głupowata, niezdarna, po najpodlejszych służbach chodzi i jej w niczym pomocą być nie może. (C, 83—84).

Potworna starucha jest więc ostatnim wcieleniem pięknej wieśniaczki uwiedzionej przez dziedzica. Motyw znajduje się na peryferiach tekstu i transformując, a zarazem przywołując całą serię tekstową, buduje prawdopodobieństwo powieściowe, oparte na odsyłającym coraz dalej, od tekstu do tekstu, procesie referencji intertekstualnej.

## Idylla wychowawcza

Odwołajmy się jeszcze do innego, związanego z tradycją powieści ludowej, schematu fabularnego, który można by nazwać schematem niezwykłego wychowania. Dwie różne jego wersje znajdujemy w powieściach Kraszewskiego.

W *Chacie za wsią* idylla wychowawcza obejmuje historię cudownego ukształtowania sieroty Marysi przez Motrunę, samotną matkę, porzuconą przez wszystkich i odsuniętą poza społeczność wsi. Kraszewski wprowadził ten wątek, opatrując go wyraźną ramą ideologiczną. Pisał:

Wiecież, jak się wychowują wiejskie dzieci? Jak ptacy niebiescy, jak kwiaty na niwach, jak wszystko, czym się sam Bóg tylko opiekuje przez ręce aniołów. Słuchają gadek wieczornych i pieśni macierzyńskiej, patrzą na czynne ojców życie, dumają w polu, poglądają na niebo i koniec końców serce się rozkołysze, i w głowie myśl się rozwinie, i budzą się ludźmi jak drudzy, często od drugich lepszymi.<sup>30</sup>

Kraszewski spleta tutaj swoją „woluntarystyczną” wykładnię losu ludzkiego z romantycznym stereotypem mądrości ludowej i buduje konserwatywną w istocie utopię. Szczegóły projektu ideologicznego fabuły o cudownym wychowaniu odsłaniają się w decydującej rozmowie jej protagonistek:

— Posłuchajcie no matusiu kochana! — zaśpiewała dziewczyna swym ptasim głosem — wyście to mnie nieraz wieczorami dawniej rozprawiali różne piękne rzeczy, a ja dobrze je zapamiętałam... Ot! byle kto mocno chciał, zdaje mi się, to, co zamyśli, zrobi.

— Moja Maryś, tak w bajce.

— A cóż to bajka, matuniu? to wczorajsze życie.

<sup>30</sup> J. I. Kraszewski: *Chata za wsią*. Kraków 1963, s. 225.

— Bajka! at sobie, wymyśl ludzki na pociechę tęsknego żywota... Może tak i bywało dawniej, ale dziś już tak nie jest: świat taki smutny, ludzie tacy bez litości! — Tobie się tak zdaje, matuniu; a choćby i źli byli, tak i cóż? Dobrego obroni przy nim dobra siła, zła nic nie robi czystemu.<sup>31</sup>

W zgodzie z takim zapleczem ideologicznym izolacja od „świata smutnego” i „ludzi bez litości” nie tylko nie przeszkadza wychowaniu, ale mu właśnie sprzyja. Tytułowa „chata za wsią” i sieroctwo, także — by tak powiedzieć — społeczne sieroctwo, jej mieszkane stają się nieodłącznymi atrybutami fabularnego schematu niezwykłego wychowania. Taka bowiem izolacja umożliwia niczym nie zakłócony przekaz skoncentrowanej w „gadkach wieczornych i pieśni macierzyńskiej” informacji kulturowej. Choć Kraszewski wkłada w usta swych sierot dwie wykładnie tej informacji zmagazynowanej w folklorze, widząc w niej albo „wymyśl ludzi na pociechę”, albo „wczorajsze życie”, nie ma przecież wątpliwości, po czyjej stronie jest racja. Sieroctwo ma jeszcze sprzyjać, w dalszym ciągu edukacji, swoistej autodydaktyce, bo działaniami sieroty kierują wprost dyrektywy płynące z kultury ludowej, nie skażone pragmatyzmem otoczenia. Powie więc w końcu Kraszewski o swej idyllicznej wychowance:

[...] była pustelnicą, była dziecięciem mogiły, wykołysanym dumami wśród samotności i tym wyższą od otaczającego ludu, że cała żyjąc w sobie, sama sobą władać i kierować musiała.<sup>32</sup>

Korektę idylli wychowawczej przeprowadził Kraszewski w *Jermole*, wzmacniając rolę motywu, który był wprawdzie w *Chacie za wsią* obecny, ale ostatecznie drugoplanowy, a mianowicie motywu pracy. W tej najambitniejszej z powieści ludowych autora wychowywanie, choć obejmuje motywy tradycyjne, takie jak izolacja od wsi czy osierocenie bohaterów idylli, polega przede wszystkim na edukacji i pracy. Wychowawca, chcąc wychowankowi zapewnić bezpieczną przyszłość, odbywa najpierw sam żmudną, niemal w starczym wieku, naukę czytania, pisanego, a potem i rzemiosła, aby następnie przekazywać swoje zdobycze przybranemu synowi. Píše Kraszewski:

I stał się tu cud, który często niepostrzeżony przechodzi po świecie: nauczyciel wykształcił się razem z uczniem, wola wyrobiła serce, uczucie rozjaśniło rozum. Szukając dobra dla dziecka, Jermoła znalazł je dla siebie: z zamartwych nasion wyrosły owoce późne, ale piękne.<sup>33</sup>

W efekcie spełnionej idylli powstaje istota prawie idealna.

Gorących uczuć, ciekawy, żywy młody chłopak, wychowaniu starca troskliwemu

<sup>31</sup> Ibidem, s. 229—230.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 362.

<sup>33</sup> J. I. Kraszewski: *Jermola. Obrazki wiejskie*. Warszawa 1857, s. 174.

i pieściotliwemu winien był rozwinięcie swoje, ciepłym sercem i miłością ojcowską przyspieszone. Miłość przelewa się w otaczające istoty, uzacnia, podnosi, daje rozum i władzę, jakimi nic w świecie obdarzyć nie może. Otoczony opieką, czuwaniem i staraniem Jermoły, wszystko, co go okalało od dzieciństwa, widząc łagodnym i przyjaznym, przywykł do tych uczuć Radioneł i upodobał w nich sobie: kochał wszystkich i czuł, że mu z tym było dobrze.<sup>24</sup>

W *Chacie za wsią* idylla wychowawcza uwieńczona jest świetnym małżeństwem sieroty z synem drobnego szlachcica. W *Jermole* katastrofa przychodzi z zewnątrz: zgłaszają się prawdziwi rodzice podrzutka i, zmuszając chłopca do zajęcia nowego miejsca w społeczeństwie, niweczą cały trud wychowawczy.

Idylla wychowawcza jest upowszechnionym schematem powieści ludowej, jej przekształcenia znajdziemy w powieściach Wielogłowskiego, Kackowskiego, Gregorowicza.

W dwóch pierwszych powieściach chłopskich Orzeszkowej schemat niezwyklego wychowania zajmuje pierwszoplanowe miejsce. Wątek z *Chaty za wsią* parafrazuja *Dziurdziowie*. Orzeszkowa transformuje go dość wyraźnie, eliminując przede wszystkim, znów na zasadzie „obniżenia”, składnik, zdawałoby się, nieodłączny: samą właśnie „chatę za wsią”. Bohaterki idylli, należąc do najniższej sfery najemnic, nie mają chaty, nawet takiej jak szalas Marysi i Motruny czy jak ruiny starej karczmy, w których mieszka Jermoła (również w powieściach wspomnianych wyżej autorów sieroty mają jednak zawsze swoją chatę). Wiąże się z tą eliminacją znaczące odwrócenie: chata za wsią, mieszkanie kowala, z którego wychodzi bohaterka Kraszewskiego, będzie dla Pietrusi z *Dziurdziów* punktem dojścia, spełnieniem marzeń (rzecz jasna, nie chodzi mi o charakter domu, ale o jego miejsce w topografii wioski). Musi więc idylla wychowawcza rozgrywać się u Orzeszkowej nie poza światem wsi, ale wpośród tego świata, przez który wędrują jej bohaterki. Równocześnie sieroctwo jest u Orzeszkowej zupełne: nie matka wychowuje Pietrusię, ale babka, co pozwala zreinterpretować podstawowy dla schematu motyw przekazu informacji kulturowej. Babka, prawie stuletnia, jest bowiem przekazicielem tekstów kultury ludowej nierównie pewnością i, by tak rzec, znacznie bardziej kompetentnym od matki parunastcie lat starszej niż córka. Faktycznie pamięć Akseny w *Dziurdziach* sięga daleko głębiej w historię, aż ku początkowi XVIII wieku, bo wzbogacają ją i przedłużają wspomnienia przekazane przez kilka pokoleń. Źdaje się więc Orzeszkowej, manipulując schematem, wprowadzić do idylli eksperta, reprezentującego naraz pełny repertuar tekstów folkloru.

Aksena umiała mnóstwo bajek, a Pietrusia mnóstwo pieśni. [...] Bajki z różnych

<sup>24</sup> Ibidem, s. 173.

stron pozbierane, w wieczory zimowe opowiadała, a pieśni, choć już sama nie śpiewała nigdy, to nauczyła ich wnuczkę swoją [...]. (D, 208).

Jak widać, „bezdomność” sierot wprowadza w konsekwencji następną korektę schematu: to, że przekaz tekstów kultury ludowej nie może odbywać się „za wsią”, sprawia że obie bohaterki zaczynają odgrywać rolę instytucji przekazu, co zmienia ich położenie wewnątrz społeczności, ale i wzajemny stosunek: obecność świadków zapośrednicza bowiem ów mistyczny, intymny związek, jaki tworzy u Kraszewskiego „pieśń macierzyńska”.

Schemat idylli wychowawczej ulega w opracowaniu Orzeszkowej odwróceniu; stosuje tu pisarka znowu strategię dalszego ciągu: akcja powieści zaczyna się w punkcie, w którym zamyka się akcja *Chaty za wsią*. Szczęśliwie wyszedłszy za kowala, Pietrusia chętnie udziela porad i pomocy, upowszechniając lub stosując wiedzę przekazaną przez babkę, co się przyczynia do oskarżeń o czary i tragicznego finału. Inaczej niż w *Jermole* katastrofa przychodzi tu więc nie z zewnątrz, ale ma swe źródła wewnątrz schematu wychowawczego. Warto przypomnieć, że wątek oskarżenia o czary bierze Orzeszkowa także z *Chaty za wsią*, stosując tym razem amplifikację epizodu, który u Kraszewskiego nie jest powiązany z przebiegiem głównej linii zdarzeń.

Idylla wychowawcza w *Nizinach* bliższa jest schematowi z *Jermoły* Kraszewskiego. I tu wprowadza Orzeszkowa ważne korekty. U Kraszewskiego wychowywanie zmienia wychowawcę, czyniąc zeń zupełnie nowego człowieka: podjęcie pracy oznacza dla starego sługi naukę zawodu, do którego sposobi potem przybranego syna. Praca przynosi upragnione rezultaty, bo dzięki niej zmieniają się ludzie i pełnione przez nich role społeczne. Praca oznacza tu w ostatecznym rachunku zmianę kondycji ludzkiej. Kraszewski pokazuje zarazem na przykładzie *Jermoły* pracę pierwotną, nie podzieloną („Chłopiek umie mnóstwo rzeczy; co dzień co innego robić będąc zmuszony, jest zarazem rolnikiem, cieślą, stolarzem, budowniczym, mularzem, farbierzem, tkaczem”<sup>35</sup>) i przeciwstawia ją podziałowi pracy na Zachodzie, gdzie „po wsiach nawet każdą rzecz kupuje się gotową, a zatem jedno się tylko umie, i zamianą zdobywa resztę”. Konkluzja pisarza brzmi w duchu konserwatywnej utopii:

Takie wyłączenie człowieka i uczynienie prostym kółkiem maszyny, które tylko na swoim miejscu na coś się przydało, a wyrzucone z osi nie przyda się nigdzie: nie może być zdrowej cywilizacji wynikiem. Nieopatrzny to i niespodziewany skutek zbyt dużego podziału pracy, który ma wielkie korzyści, ale posunięty do ostateczności jest także wielkim niebezpieczeństwem.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Ibidem, s. 175.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 176.



U Orzeszkowej praca jest rezultatem podziału i przestaje być, jak u Kraszewskiego, po trosze przygodą, ale pozostaje niewolniczym wykonywaniem tych samych, najprostszych czynności, a czynnikiem pozytywnym nie jest zmiana, lecz akumulacja. W ten sposób czynnikiem pierwszorzędym muszą stać się pieniądze, bo tylko w ich nagromadzeniu, w ciułactwie, może się konkretyzować akumulacja pracy niewolniczej, owego, jak mówi Krystyna, „horowania”, zdzierania skóry z rąk. Tak więc między podmiotem a ewentualną zmianą jego kondycji pośredniczy nie sama praca — jak u Kraszewskiego — ale praca z kolei zapośredniczona przez pieniądze:

— Ot, co ja mam; ciężką pracą uzbierałam. Z postem jadłam, boso chodziłam, horowałam i uzbierałam. (N, 61).

Jedyną wartością okazuje się zatem czas: niezmierzona wytrwałość najemnicy. Mówi Krystyna o swoich synach:

Od małości do posłuszeństwa i do pracy przyzwyczajała. Wiedzieli oni, jak ja na nich horowała, za nimi świata nie widziała, to i żalowali mnie, i słuchali. (N, 64).

Nie ma więc mowy o edukacyjnym sprzężeniu zwrotnym, które przekształca obu uczestników procesu wychowania. Edukacja w *Nizinach* opiera się na przykładzie, który ma być powielany, oraz na „etyce litości”: matka buduje swój autorytet na współczuciu synów. Przebieg fabuły odsłania nieatrakcyjność takiego programu: idylla wychowawcza, skazana na to, by się rozgrywać nie poza światem społecznym, ale w jego ramach, ulega rozkładowi właśnie przez działania środowiska, którego regułom muszą prędzej czy później podporządkować się wychowankowie. Widać to od pierwszej, częściowo już cytowanej sceny, w której oglądamy matkę i syna. Antosiek podlega tu najwyraźniej obu siłom: woli matczynej i pokusom otoczenia:

— Pij, parobku — wykrzykiwał Mikołaj. [...]

— Pij — dorzucił Jasiuk. [...]

Antosiuk głupowato trochę uśmiechając się, względami starszych widocznie uradowany, rękę po czarkę wyciągnął.

— Nie waż się! — krzyknęła Krystyna i przed synem stanęła z takim wyrazem w postawie i twarzy, jakby go ciałem swym przed zabójczą kulą zastaniała.

— Puszczajcie, mamó! — próbując usunąć ją zaczął rozochocony parobczak.

— Nie waż się! — powtórzyła i tak na niego popatrzyła, że spuścił głowę i zmieszany od stołu odstąpił. (N, 64).

Przebieg zdarzeń powoduje odwrócenie sił.

W *Nizinach* rezultaty katorżniczej pracy przekształcają się nie w nową kondycję pracownika, lecz w gromadzone w pończosze pieniądze.

Orzeszkowa powtarza za Kraszewskim motyw przeliczania trudu na grosze:

Stawiał koszyk z Radionkiem na miedzy w przenośnej budce osłonięj rańtuchem, pod opieką starej Żydówki; a sam żał, kosił lub wiązał. Dawało mu to czasem jadlo i oprócz tego 20 groszy dziennie, gdyż w Polesiu rzadko robotnik pieszy wart jest więcej. Trzy dni potrzeba było pracować na dwa złote, które gdzie indziej za jedną kopę płać: i to pracować naprawdę, nażąć kopę rzadkiego żyta, naschyłać się, napocić i snopów nadźwigać; a snopy w Polesiu wydatne i ciężkie, choć je po kłosie zbierać muszą.<sup>37</sup>

Za dzień plenia pszenicy — czterdzieści groszy; za dwa dni żniwa — cały rubel; za przyniesienie wody koromysłami gospodyni namiestnika — sześć groszy; za grabienie siana — dwa złote. (N, 66).

Bohater Kraszewskiego szybko orientuje się w bezowocności podobnych starań i próbuje nowych zajęć, bohaterka Orzeszkowej wykonuje swoje „roboty herkulesowe” (N, 60) przez dziewiętnaście lat, odkładając w ten sposób sporą sumę. Te pieniądze mają wartość podwójną: z jednej strony stanowią konkretną wartość rynkową, z drugiej strony „zawierają” w sobie pracę. Orzeszkowa przeciwstawia oba aspekty pieniądza w scenie symbolicznej, której nadaje szczególną emfazę:

Przedmioty nieżyjące miewają swoją mowę, często bardzo wymowną. Pieniądze przez Krystynę na biurku wysypane mówiły, opowiadały. O smutnej doli, o ciężkiej pracy, o wiecznym poście, o karku po dniach całych ku ziemi zginanym, o czole zlewanych strumieniami potu, o stopach bosych, o rękach bliznami i guzami pokrytych — mówiły i opowiadały monety srebrne i miedziane, i pogniecione papierowe ruble, które po chwili z głuchym dzwonieniem zsuwając się na dno szuflady wydały dźwięk donośny i niesforny, niby ostatni akord wyśpiewanej przez się elegii. Ale Kaprowski [...] na poematach rzeczy nieożywionych nie znał się wcale. Przed jego wzrokiem przesunęła się ruda broda oczekującego na procenty swe lichwiarza [...]. (N, 153—154).

Tę scenę oparła Orzeszkowa na znanej scenie z *Herminii Lacerteux* Goncourtów, w której tytułowa bohaterka wysypuje pieniądze uzbierane na wykup z wojska swego kochanka. Warto ją przypomnieć w przekładzie Antoniego Sygietyńskiego, który omawia *Herminię*, cytując obficie fragmenty, w artykule poświęconym Goncourtom, opublikowanym w „Ateneum” w 1883 roku, a więc wówczas, kiedy Orzeszkowa pracowała nad swoją powieścią:

Wyrzuciła na stół banknoty zatłuszczone, posklejane spod spodu lub pospinane szpilkami, stare luidory, zzieleniałe, srebrne talary całkiem szerniałe, cztedziestosoldówki, sztuki dziesięciosoldowe, pieniądze biedy, pieniądze pracy, pieniądze ze

<sup>37</sup> Ibidem, s. 123.

skarbonki, pieniądze zbrukane rękami brudnymi, zniszczone w portmonetce skórzanej, użyte w kantorach — pieniądze, które czuć było potem.<sup>38</sup>

Zamienione na pieniądze pracowite życie Krystyny dobiega jakby symbolicznego końca w scenie, w której pieniądze znikają w szufladzie „hadwokata”. Pieniądz staje się elementem rozkładającym idyllę wychowawczą, okazuje się bowiem — i to jest istotna korekta schematu fabularnego wziętego od Kraszewskiego — że więź tak naturalna jak związek matki z synem ulega tu zapośredniczeniu przez pieniądz. Gdy syn dowiaduje się o utracie pieniędzy, obraca się przeciw matce, przekreślając brutalnie sens jej wysiłków. Dodajmy na koniec, że pośredniczące we wszystkich relacjach między ludźmi pieniądze mają taką samą mediacyjną rolę w planach miłosnych Antoska. Matka, pozbawiając go tej wysypanej do szuflady „hadwokata” sumy, niweczy plany, które kryły w sobie nadzieję rzeczywistego awansu z najemnika na gospodarza:

[...] jeden z gospodarzy hryneńskich jedynaczkę córkę mający chciał go z jego stoma rublami w prymy za zięcia wziąć... Dziewka Marianna nazywa się, tęga dziewczucha i gospodyni dobra... Za rok jaki wesele byłoby... W prymy by poszedł i swoje gospodarstwo miał... A teraz, bez niczego, kto go w prymy weźmie? (N, 172).

Bardzo dalekim przekształceniem idylli wychowawczej jest też fabuła *Chama*, która zachowuje tylko jeden element schematu: pełną poświęcenia gotowość wychowawcy, którego ucieleśnia bohater powieści. Pisarka nadała mu wiele cech tytułowej postaci *Jermoły* Kraszewskiego. Warto zestawić kilka charakterystycznych cytatów, bo niektóre są tu powtórzone jako klisze<sup>39</sup>:

#### *Jermoła*

#### *Cham*

[...] wódki nie lubił i nie pijał, nosił sobie chrust i drewka, uprawiał trochę tytoniu i warzywa w ogródku, czasem na progu w piękne wieczory odmawiał pacierze, a po kilka miesięcy niekiedy na wsi nie bywał.

[...] w wódce nie mógł zasmakować nigdy, chata jego była zupełnie pustą; wróciwszy do niej, sam doił krowę [...] sam sobie strawę warzył i samotnie ją spożywszy do snu się układał.

W karczmie samej nogą nie postął. Prócz chaty kozaczychy, z którą go

Do karczmy nie chodził już nigdy, z ludźmi przestawał rzadko, oprócz

<sup>38</sup> A. Sygietyński: *Współczesna powieść we Francji*. IV. (Bracia Goncourt). W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opr. T. Weiss. Kraków 1971, s. 274.

<sup>39</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z charakterystyk bohaterów, które znajdują się w cyt. wyd. *Jermoła*, s. 105—110; *Cham*, s. 6—7.

dawne stosunki i potrzeba pomocy łączyla [...], nigdzie zresztą w gošcinę nie poszedł.

Mawiano teŹ o nim, Źe mruk i dziki; choć poznawszy go bliŹej mało kto nie miał dlań przyjemnego słowa [...], nie odezwał się przeciwko ludziom.

Zawsze gotów z pomocą [...].

[...] wystarczał sobie, milczał [...]

Starzec ten nigdy się nie poskarŹył na sterane Źycie, nie rzucił przekleŹstwem na przeszłość.

Znano go jako jedną z najoboŹetniejszych na wszystko istot na Źwiecie: cichą, pokorną, milzczącą, powolną.

TakŹe i przemiana, jaka zachodzi w Pawle od spotkania Franki, ma swój wzór w powiešci Kraszewskiego i jest došć podobnie relacjonowana:

[...] oŹył dziecięciem i z podziwieniem kozaczychy, całej wioski, wszystkich co go znali wprzód [...] przerobił się na innego wcale człowieka.<sup>40</sup>

W Źyciu osamotnionego człowieka, który wszystką siłę serca nieuŹytą na starość zachował, taki wypadek, jakim było dla Jermoły znalezienie podrzuconego dziecięcia, spowodował nagłą i niesłychaną zmianę. [...] Nie znana od lat wielu gorączka zatrzęsła całym Jermołą [...].<sup>41</sup>

Dziwili się długo. Nie wiedzieli, Źe we krwi tego człowieka, z pozoru jak Niemen w pogodę spokojnej, zawrzała pierwsza w Źyciu namietność; Źe w sercu jego, jak Niemen głębokim i cichym, rozlała się litość niezmierna [...]. (C, 45).

Istotnie znać było po Pawle, Źe ze stanu biernego spokoju przeszedł on w stan nieustannej, gorącej radości. (C, 50).

siostry i szwagra, u których w zimie, gdy rzeka znajdowała się pod lodem, milcząc najczęšciej, pod ścianą przesiadywał.

Nie można było powiedzieć, aby ludzi nie lubił, bo nie tylko nikomu szkodzić nie chciał i kłótni z nim nie zawodził [...].

[...] temu i owemu przysługę jakąś nieraz oddał [...], kaŹdemu, kto go zaczepił, odpowiadał Źyczliwie i chętnie.

Tylko nie szukał ludzi, nawet unikał ich nieco, jakby mu pierś i usta w długich po rzece wędrowkach przyzwyczały się do milczenia.

Jednak nie można go teŹ było nazwać smutnym; przeciwnie, wydawał się spokojnym i zupełnie ze wszystkiego zadowolonym.

We wsi uważano go za odmiennego od innych, ale teŹ uczciwego i spokojnego człowieka.

<sup>40</sup> J. I. Kraszewski: *Jermoła...*, s. 105.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 88—89.

W pewnym sensie sygnałami wzmacniającymi czytelność schematu wychowawczego są częste zwroty, w których Paweł nazywa Frankę „dzieckiem”, „dzieciną”, „dzieciątkiem” (C, 17, 32, 38, 40, 49, 69): „dzieckiem wesołość budzącym ciągle i coraz bardziej wydała się towarzyszowi swemu” (C, 53) — konkluduje Orzeszkowa. Tak jest w pierwszym epizodzie *Chama*; później, po powrocie z włóczegi, Franka żali się Marceli, że nie jest już tak traktowana przez męża (C, 158). Zdarza się też, że Franka nazywa Pawła „ojcem” (C, 31) lub „ojczulkiem” (C, 35). Sam Paweł definiuje swoje zadanie w kategoriach schematu wychowawczego:

Ona biedną sierotą od urodzenia swego była i nikt jej nigdy dobra, rozumu nie uczył. Uczyć teraz będę ja. (C, 48).

*Jermole* też zapewne zawdzięcza *Cham* epizod, jeden z najlepszych, nauki czytania, której poddaje się człowiek dorosły.

Jednakże idylla wychowawcza jest w *Chamie* drastycznie przełamana: ową „sierotą” poddawaną edukacji ma być osoba dorosła, ukształtowana przez inną kulturę czy może raczej podkulturę. Zamiast utopii progresywnej zapowiadana jest przeto utopia regresywna: próba powrotu do źródeł, próba przywrócenia niewinności. Takie sproblematyzowanie idylli wychowawczej w ostatniej z powieści chłopskich Orzeszkowej pozwala uporządkować wszystkie trzy utwory według stopnia oporu, na jaki natrafia w przedmiocie swych zabiegów idealny wychowawca. Na tak pomyślanej skali miejsce początkowe przypada schematowi fabularnemu *Dziurdziów*, potem idzie chwiejna równowaga w stosunkach między wychowawcą i wychowankiem opisana w *Nizinach* i wreszcie po drugiej stronie skali umieścić wypada *Chama*, z jego eksperymentem transfuzji z jednego typu kultury w drugi, określony, co prawda, przez protagonistę niesłusznie jako niekultura.

Wątek Franki, ze wszystkimi zawikłaniami jej losu, wzięty został spoza powieści ludowej. Posłużyła się tu Orzeszkowa schematem, który bardzo wiele zawdzięcza powieści już przed chwilą przywoływanej — *Herminii Lacerteux* Goncourtów. Myślę przede wszystkim o kierunku problematyzacji losów służącej, którą *Cham* zawdzięcza właśnie francuskim autorom. Wątek Franki doskonale odpowiada charakterystyce *Herminii* podanej przez Sygietyńskiego: „*Germinia Lacerteux* tymczasem jest tylko kliniką, w której operator zamiast czarować lub gorszyć audytorium nagością preparatu, wyjaśnia przyczyny choroby, usprawiedliwia konieczność jej istnienia. Powieść jest studium kobiety nerwowej, która przez wpływy z zewnątrz stała się pastwą namiętności histerycznej, która pomimo że kochała stale i gorąco, a raczej dlatego może, że ko-

chała stale i gorąco, po szczeblach upadku zeszła aż na dno występku.”<sup>42</sup> Bracia Goncourt, kontynuując krytyk, „pokazali, że nerwoza nie jest przywilejem samych tylko wysoko urodzonych”<sup>43</sup>.

O tym, że schemat zapożyczony przez Orzeszkową był czytelny, świadczą recenzje powieści, bardzo podobne w sformułowaniach do tego, co o *Herminii* sądził Sygietyński. Józef Kotarbiński pisał o France: „Po rodzicach odziedziczyła usposobienie nerwowe, kapryśne, które łączy się z potrzebą swobody i rozluźnieniem pojęć moralnych. [...] Franka jest histeryczką, podlega wstrząśnieniom i niepokojom wynikającym z fizycznego ustroju.”<sup>44</sup>

Zależność Orzeszkowej od wzorów zachodnich odnotowywano jednak na ogół przychylnie, podkreślając, że pisarka umie obejść niebezpieczeństwa, jakie niesie nazbyt drastyczne eksploatowanie modnej tematyki. „Pani Orzeszkowa — pisał Tarnowski — bez myśli i chęci naśladowania (i bez jego istoty), dała się może porwać tym prądom; ale jej powieść (mimo dość wstrętnego tematu) jest zdaniem naszym i rozumniejsza, i szlachetniejsza, i zdrowsza od wielu podobnych, a kto wie, czy pod względem artystycznym także od wielu nie lepsza.”<sup>45</sup> Wydaje się, że na tak pochlebne zdania zasługiwała sobie pisarka przede wszystkim dzięki, dość przecież ryzykownemu, wpisaniu wątku neurotycznej służącej w ramy idylli wychowawczej.

## Konkluzja

Wszystkie poczynione dotąd obserwacje uprawniają do paru uwag ogólnych. Strukturuwanie fabuł powieściowych jest procesem, w którym rolę pierwszoplanową odgrywa podejmowanie wyrazistych, czytelnych schematów i poddawanie ich rozmaitym korektom. Najczęściej chodzi tu o transformacje „obniżenia”, będące zarazem pewnym trybem lektu-

<sup>42</sup> A. Sygietyński: *Współczesna powieść we Francji...*, s. 270.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 280.

<sup>44</sup> J. Kotarbiński: *Przeglądy literackie. E. Orzeszkowa „Cham”*. „Przegląd Tygodniowy” 1889, nr 36, s. 427.

<sup>45</sup> S. T[arnowski]: *Z literatury powieściowej*. „Przegląd Polski” 1889, t. 94, s. 372.

ry panujących schematów jako (zbyt) literackich. Korekta polega na wymianie składników schematu, które należałoby może nazwać realiami. Realizm powieściowy to proces ciągłego ruchu „w dół”, po szczeblach hierarchii przede wszystkim społecznej. Urealnienie schematu fabularnego oznacza więc każdorazowo wypełnienie go nowymi danymi czerpanymi z coraz „niższych” poziomów struktury społecznej. Jest coś symbolicznego w nadaniu powieści, o której mówi Orzeszkowa, że „pisząc ją, posługiwałam się metodą realistyczną więcej niż dla jakiegokolwiek innej z powieści moich”<sup>46</sup>, tytułu *Niziny*. Przy okazji, pośrednio, nasuwa się wniosek, że powieść realistyczna możliwa jest w społeczeństwie, które samo siebie postrzega jako rozbudowaną hierarchię klas czy warstw. Tak właśnie, jako rejestrację kolejnych szczebli drabiny społecznej, postrzega swoje pisarstwo realistyczne Orzeszkowa. „Wyznam — pisała do Karłowicza — [...], że doświadczam pewnej, dość żywej rozkoszy przebiegając z kolei myślą i piórem wszystkie warstwy społeczeństwa naszego, zaczynając od tej, którą napełniają Pompalińscy, przechodząc przez mieszczaństwo, żydostwo, klasę urzędniczą aż do chłopstwa.”<sup>47</sup>

Korekty związane z wymianą realiów polegają najczęściej na przesuwaniu postaci drugiego planu na plan pierwszy, na — mówiąc językiem teatralnym — obsadzaniu głównych ról dotychczasowymi statystami. Ekonom, który w *Ulanie* asystuje tylko romansowi dziedzica z chłopką, stanowiąc element tła, swoisty *effet de réel*, w *Nizinach* zajmuje jego miejsce, stając się tym samym bohaterem fabuły romansowej.

Podobne przesunięcia dotyczą całych schematów fabularnych: mogą być one wygenerowane z epizodów drugoplanowych, jak motyw oskarżenia o czary z *Chaty za wsią*, który staje się szkieletem akcji w *Dziurdziach*, mogą być odsuwane na drugi plan, wypełniając tło i zapewniając iluzję referencjalną, jak wiele schematów poprzednich utworów przyzwanyh w *Chamie*.

Popularny typ przekształcenia schematu fabularnego stanowi strategia dalszego ciągu. W jej rezultacie na danym schemacie, przesuniętym do przedakcji, „zaszczepia się” inny schemat. W *Nizinach* na przykład przedakcję wypełniają schematy przejęte z *Ułany* (uwiedziona chłopka) i *Jermioły* (idylla wychowawcza), a na nich w charakterze dalszego ciągu „zaszczepiony” został schemat walki o uwolnienie z wojska (oparty na *Szkicach węglem*), transformujący z kolei wcześniejsze schematy woj-skowe.

<sup>46</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. Opr. E. Jankowski. T. 1. Warszawa 1955, s. 182. List do E. Piltza z 29 stycznia 1884.

<sup>47</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane...*, t. 3, s. 71. List do J. Karłowicza z 28 grudnia 1884.

Fabula powieściowa jest zatem permutacją wielu czytelnych schematów fabularnych, należących do określonego kręgu tematycznego (powieści ludowej), bądź przełamaniem schematu z danego kręgu tematycznego przez schemat z innego kręgu. Ten ostatni przypadek zachodzi w *Chamie*, gdzie idylla wychowawcza — jeden z ważniejszych schematów powieści ludowej — została połączona z wątkiem histerycznej służącej, należącym do schematów właściwych tematyce miejskiej.

Sieć zdarzeniowa powieści jest więc w przeważającej mierze utkana z różnych cytowanych, przekształcanych, „zaszczepianych” stereotypów i schematów, których podstawową funkcją jest zapewnienie tekstowi czytelności i mimetyczności zarazem. „Ciągiem akcji — pisze Barthes — choćby wydawał się naturalny, logiczny, linearny, nie rządzi jedna tylko reguła następstwa [...], załamują się w nim różne rodzaje wiedzy, różne porządki i kody.”<sup>48</sup>

## Narracja

### Disposition

Gra schematu i korekty bierze także udział w strukturuwaniu narracji powieściowej. Widać to zwłaszcza tam, gdzie nacechowanie wypowiedzi jest szczególnie silne, a więc w „strategicznych” punktach tekstu, takich jak początki lub zakończenia.

Tradycja powieści ludowej ukształtowana w pierwszej połowie XIX wieku każe rozpoczynać narrację od w miarę samodzielnego wprowadzenia w realia wsi, takie jak topografia, charakter, kultura i obyczaje ludu. Jaskrawym przykładem działania tej konwencji jest we wczesnej twórczości Orzeszkowej epizod wiejski ze wspomianej już powieści *Z życia realisty*, której fabuła stanowiła korektę *Ułany*. Narracja nie tylko przecież nie odbiega tu od stereotypu stworzonego przez Krasińskiego, ale powieliła go niewolniczo, a przez to sztucznie i niezręcznie. Powieść, pisana w pierwszej osobie, nie mogła wprowadzić szerokiego

<sup>48</sup> R. Barthes: *S/Z*. Paris 1970, s. 163—164.



odautorskiego opisu okolicy i etnograficznej charakterystyki ludu. Uciekła się więc pisarka do nader ryzykownego zabiegu uprawdopodobniającego: wtoczyła stosowną monografię etnograficzną w rzekome spostrzeżenia bohatera, który obserwuje okolicę z okna powozu:

Jadąc szeroką drogą pocztową ku Horom, z ciekawością przypatrywałem się cechom tej odrębnej krainy. W przejeździe przez wsie szczególnie wyteżałem słuch i uwagę, aby dojrzeć i dosłyszeć ducha mieszkańców. I niewiele potrzebowałem czasu na to, aby poznać jego wyjącnosć.<sup>49</sup>

Po tych słowach następuje klasyczna charakterystyka ziemi, upraw, hodowli, budownictwa, typów ludowych. Całość uzupełniają wyminki z różnych pieśni ludowych z podaniem okoliczności, do jakich się stosują. Najwyraźniej prawdopodobieństwo konwencji rozpoczynania powieści ludowej syntezą etnograficzną było tu mocniej odczuwane od nieprawdopodobieństwa sporządzenia owej syntezy z okna powozu. W powieści tendencyjnej, takiej jak cytowana, *mimesis* wiąże się bardziej z utrzymywaniem stereotypów niż z ewentualnymi korektami, dokonywanymi na wybranych tylko poziomach organizacji tekstu (tu: na poziomie fabuły).

W realistycznych powieściach chłopskich Orzeszkowej korekty przebiegają wielopoziomowo. Najlepszym przykładem — początek *Nizin*, w którym autorka zastosowała chwyt intertekstualny przypominający litotę. Wstęp powieści, prawdziwa uwertura dzieła, jest niezwykle systematycznym odwróceniem początku innej powieści, kluczowej dla tradycji tematu wiejskiego. Chodzi znów o *Ulanę* Kraszewskiego. To odwrócenie najlepiej prześledzić, zestawiając tabelę motywów.

## Motywy różniące

	<i>Ułana</i>	<i>Niziny</i>
1. Przedakcja:	opis miejsca, ludności, bohatera	∅
2. Początek akcji:	światło rano świergot ptaków porzeczki, leszczyna droga do lasu cel: czarny bór piaszczysta drożyna bór „słońce miało się urodzić” „pachniały ... czeremchy” Tadeusz zobaczył Ulanę	ciemność wieczór cicho świeżo zorana ziemia droga do folwarku cel: oświetlone okna kałuże, koleiny, błoto rzadkie drzewa „wieczór spadał” „ziewająca mocna woń ziemi” nikt nie widzi Krystyny

<sup>49</sup> E. Orzeszkowa: *Z życia realisty*. Warszawa 1952, s. 26.

3. Postać:	stopy małe siwa świtka głowa spuszczone	stopy ciężkie siernięga wyprostowana
4. Spotkanie:	społecznie nierówni idą w tę samą stronę nieznajomi zasadnicze dla przebiegu akcji	społecznie równi idą w przeciwną stronę znajomi bez znaczenia dla przebiegu akcji

### Motywy wspólne

mgła	mglisto
nóżki zbłocone i czarne	stopy bryzgające błotem, zżyte z ziemią

Przy zupełnym niemal braku jednakich czy też jednoimiennych motywów wyjątek stanowią dwa wspólne: mgła i obłocone stopy. Zależność obu tekstów można określić jako niemal czystą komplementarność. Jeśli się zgodzić, że znaczenie powstaje dzięki opozycjom, można by powiedzieć, że znaczenie jednego z obu tekstów jest funkcją drugiego. Od początku *Niziny* nie chcą być powieścią wiejską w stylu Kraszewskiego i dlatego po odsłonięciu kurtyny scena przedstawia prawie nic: ciemność, chlupoczące w kałużach bose stopy — te jedyne wyłowione u autora *Ułany* „prawdziwe” motywy.

Tak oryginalne rozwiązanie początku powieści w *Nizinach* jest zarazem podjęciem, na zasadzie kliszy, pomysłu już użytego. Wszelka oryginalność okazuje się w końcu odesłaniem do innych tekstów. Przypomnijmy najpierw tekst Orzeszkowej:

Wiosenny wieczór spadał na pola, ziejąc mocną wonią świeżo zoranej ziemi. [...] Droga z rzadka osadzoną drzewami szła kobieta bosa i w sierniędze. W zmroku i mgle szła prędko i prosto, nie omijając kałuż ani głębokich kolein, które spod bosych stóp jej bryzgały wodą i rzadkim marcowym błotem. Bose te stopy ciężkie były, silne, doskonale snadź zżyte z ziemią, po której stapały. Wszystko im jedno było, po czym szły, byleby tylko szły prędko. (N, 7).

Podobny początek narracji znajdziemy w opowiadaniu Jana Kantego Gregorowicza *Podczas zimy*. Widzowi ukazuje się postać krocząca w zawiei śnieżnej:

Mimo jednak takiej zawiei, drogą między czystymi polami, z dala od wsiów i wszelkiego pomieszkania ludzkiego, szedł jakiś człowiek, prostym kijem macał przed sobą, a pod wąsem coś mruczał, ile razy stanęła mu jaka na drodze zawada. Był to człowiek już niemłody, ale krzepki jeszcze, szedł z wolna, bo tylko na jednej nodze swojej, a drugiej drewnianej [...].<sup>50</sup>

<sup>50</sup> J. K. Gregorowicz: *Podczas zimy*. W: *Powieści i opowiadania (Zbiór pierwszy)*. Warszawa 1876, s. 124.

Stosunek obu fragmentów początkowych odsłania kierunek korekt Orzeszkowej: zmienia ona każdy element nacechowany, charakterystyczny, w nienacechowany: zawieję — w zwykły wiosenny wiatr, omijanie przeszkód i reagowanie na nie — w marsz nie omijający przeszkód, spieszny, wolne ruchy kaleki idącego o kuli — w szybkie kroki zdrowych nóg. Przypomnijmy jeszcze, że ten sam pomysł posłużył Orzeszkowej w opowiadaniu *W zimowy wieczór*.

W pozbawionym nacechowań rozpoczęciu powieści *in medias res* brak przejawów narratorskiego dystansu, zaznaczającego etnograficzny charakter przedstawień. Brak ten musi być przecież jakoś zrekompensowany znakami, które by pozwalały zidentyfikować w rozpoczętym opowiadaniu znamiona gatunku, do jakiego, mimo wszelkich przekształceń, powieść należy. Tę funkcję identyfikacyjną spełniają w dalszym ciągu narracji zdania ironiczne, komentujące werbalne zachowania wyłaniających się z ciemności postaci. Przekleństwa rzucane przez mężczyznę szamotającego się z bramą kończy pisarka uwagą:

Zyczenie, aby wilki zjadły bramę, nie zostało przecież dokończonym. (N, 8).

A po kilku kwestiach dialogu notuje:

Z tonu, jakim przemówili do siebie, wnosić byłoby można, że nienawidzili się albo zostawali z sobą w zażartej kłótni. (N, 8).

Te wtrącone, ironiczne uwagi budują pomost porozumienia z czytelnikiem i są zarazem zredukowanymi do minimum indeksami. Wskazują to, co w tradycyjnej powieści wiejskiej musiało być wyłożone we wstępie: obyczajową, etnograficzną odrębność przedstawianego świata i meta-językowe zobowiązania narratora, który ma być po tym świecie przewodnikiem.

W związku z takimi, poniekąd translatorskimi, zobowiązaniami narratora powieść wiejska zawiera na wstępie jeszcze jeden element o charakterze toposu: swoiste *exordium*, zachęcenie czytelnika do zainteresowania się tematem z „nizin”. To *exordium* przyjmuje z reguły postać *captatio benevolentiae*, pozyskania przychylności<sup>51</sup>. Przykład ze wstępu do *Komornicy* Wielogłowskiego:

Zdawałoby się czytelnikowi, iż te dwie ubogie włościanki, zamieszkujące nędzną lepiankę i oddzielone od reszty świata, nie nastroczą tła do powieści, a żywot ich nie przedstawi zajmujących obrazów. — Tymczasem stał się on dla mnie niewyczerpanym źródłem spostrzeżeń.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Por. R. Barthes: *L'Ancienne rhétorique...*, s. 150—151.

<sup>52</sup> W. Wielogłowski: *Komornica czyli tajemnice życia wiejskiego*. Kraków 1862, s. V.

Szczególnie bogato rozwija ten topos Kraszewski, dając pewien kanoniczny dla powieści wiejskiej zbiór argumentów służących pozyskaniu przychylności czytelnika we wstępie do *Chaty za wsią*. Trzeba tu zacytować obszerniejsze fragmenty:

Rzadko człowiek, postawiony szczęśliwym losem na wygodniejszym nieco stanowisku, chce zwrócić oko na to, co się niżej niego dzieje; używamy, nie chcemy się uczyć, nie lubimy rozpatrywać. Często wejrzenie takie sprowadziłoby złę, przypomniałoby ciężkie do spełnienia, a konieczne obowiązki; wolimy wędrować dalej z głową wzniesioną ku marzeniom lub odwróconą ku sobie, a co pod nogami — mijamy. [...]

O! szkoda zaprawdę, bo jeden tylko Bóg z góry pogląda na tysiące ubogich żywiołów, w których jest więcej siły, piękności, energii i cnoty często niż w cisnących się nam na oczy dramatach, którym chyba świecące ramy dają prawo do ludzkiej ciekawości, zajęcia pamięci. [...]

Ileż by nauki dla nas wytrysnąć mogło z mikroskopowego wejrzenia na to pełne bólu, upokorzeń, nędzy i odrzucenia życie nieznanych, nieszczęśliwych, odrzuconych istot, ledwie widnych na świecie... [...]

Motyl i najmizerniejszy robak zarówno są potrzebni na świecie i jedno mają prawo do życia. Naturaliści zarówno śledzą obyczaje i instynkta drobnej muszki i ogromnego sępa; czemuż by powieściopisarz nie miał też równie prawa opisywać drobnostkowo życia jednej z tych liszek, które pełzną po czarnej ziemi, zdeптane nogą niebaczna, giną nie postrzeżone i nie pożałowane? [...]

Spojrzyjmy niżej! — Brudno — powiecie? Niestety, brudno istotnie; ale [...].<sup>53</sup>

W *Nizinach* Orzeszkowa powtórzyła, posługując się tekstem Kraszewskiego jak zbiorem klisz, prawie całe to *exordium* z *Chaty za wsią*, z charakterystycznymi przesunięciami. Nie umieściła swojego *exordium* na wstępie, który — jak pamiętamy — przyjął formę otwarcia *in medias res*, ale dopiero na początku trzeciego rozdziału. Co więcej, odwracając porządek przyjęty przez tradycję powieści wiejskiej, użyła *exordium* nie w odniesieniu do wypełniające powieść tematyki chłopskiej, lecz w odniesieniu do — jedynej w tekście — postaci ze świata miejskiego. Rozpoczynanie dyskursu *in medias res*, a więc z pominięciem wstępu, stosuje się wtedy — mówi w swojej *Stylistyce* Chmielowski — kiedy „możemy przypuszczać, że tego, co by ogólnie powiedzieć się dało, łatwo się [czytelnik] domyśli”<sup>54</sup>. Wyraźna manifestacja tematu „nizin” w tytule, eliminacja wstępu, przesunięcie *exordium* w głąb tekstu, wszystko to wydaje się częścią strategii Orzeszkowej służącej podwójnemu celowi: zdystansowaniu się od tradycji, od poprzedników, i zarazem swego rodzaju naturalizacji tematu. Że ta naturalizacja była w jakimś stopniu właśnie przedmiotem zabiegu polegającego na elipsie czy — jak wspom-

<sup>53</sup> J. I. Kraszewski: *Chata za wsią...*, s. 7—9.

<sup>54</sup> P. Chmielowski: *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*. Warszawa 1903, s. 172.

niałem przedtem — na intertekstualnej litocie, dowodzi pamięć o zabiegach typu *exordium* w wypowiedziach krytycznych. Kazimierz Kaszewski w swojej recenzji *Nizin* zadaje tekstowi — retoryczne — pytanie, rzucone w imieniu czytelników, pytanie, które faktycznie użytkuje topikę *exordium*: Warto też było trudzić sobie głowę i sumienie losem jakiegś głupiej chłopki i jej nędznego syna, robactwa, którego kupy wdeptują się w ziemię bez żadnej myśli wstecz lub naprzód, którego istnienia jednostkowe nie liczą się wcale.<sup>55</sup>

Kaszewski — drobiazgowy krytyk Kraszewskiego — odpowiada na to pytanie, zadane stylem *Chaty za wsią*, tym samym co jej autor argumentem: „A jednak robactwo to myśli i czuje; ma ono interesa wspólne duszy wszechludzkiej, a bierze je do serca żywo, żywiej może nieraz niż w świecie ucywilizowanym.”<sup>56</sup>

Cytuję to — dopowiedziane przez krytyka *exordium* — bo jest ono bez wątpienia wypełnieniem miejsca tekstu, uznanego przezeń za lukę. Jest to jakby pośredni dowód czytelności elipsy zastosowanej przez autorkę.

Materiał retoryczny, składający się na *exordium* powieści wiejskiej, został przez Orzeszkową w pewnym stopniu zachowany, ale zarazem rozproszony w tekście. W cytowanych dotąd tekstach widać trwałość toposu zestawiającego chłopą z robactwem. Nie zabrakło go w *Nizinach*, choć włączony został do narracji wewnątrz tekstu. Tak więc w momencie, kiedy Krystyna mówi z dumą o swych zaoszczędzonych pieniądzach, autorka komentuje:

Gdy tak stała wyprostowana i szczerym, błyszczącym okiem swym na dwu mężczyzn patrzała, a drobne, blade jej usta rozchyliły się łagodnym uśmiechem, z nędzarki spracowanej, ze sponiewieranej glisty ciemnej przemieniła się w czującego wartość i godność swą człowieka. (N, 61—62).

W narracji chodzi wyraźnie o obserwację niedostępną otoczeniu bohaterki, reprezentowanemu przez Mikołaja — najbardziej wykształconego chłopą we wsi:

Psychologiczny moment, w którym odkwitła i rosła ludzka dusza tej kobiety, całkiem uwagi jego umknął, aniby go mógł on w najmniejszym stopniu zrozumieć, ale zdumiewały go usłyszane cyfry. (N, 62).

Warto przypomnieć, że „glista” jest synonimem robaka. W *Słowniku warszawskim* autorzy objaśniają hasło *glista ziemna* jako ‘robak pierś-

<sup>55</sup> K. Kaszewski: *Recenzja „Nizin”...*, s. 146.

<sup>56</sup> Ibidem.

cieniowaty, mieszkający w ziemi<sup>57</sup>. Można zatem powiedzieć, że Orzeszkowa przemieszcza klasyczny topos *exordium* powieści wiejskiej w narrację, zmieniając zarazem jego funkcję. W autorskim dyskursie wstępnym (jak u Kraszewskiego) ma on charakter deklaracji ideologicznej i funkcjonuje równocześnie w roli *captatio benevolentiae*, w narracji stara się pisarka zademonstrować to, co było tylko deklarowane, pozwala więc niejako „zobaczyć” topos<sup>58</sup>. W dalszym ciągu narracji wprowadzone są daleko idące transformacje toposu: udosłownienie („glista” zamiast „robak”) i obok niego wprowadzenie nowego znaczenia, związanego z charakterystyką socjopsychiczną chłopca, z jego „głodem ziemi”. Chłop jest „glistą na zagonie zrodzoną” (N, 75), pożądającą ziemi; figura retoryczna uzyskuje niespodziewaną motywację. Orzeszkowa pozostawia zatem topos chłopca-robaka, ale wyłącza go z *exordium* i zmienia jego funkcję na mniej retoryczną, a bardziej mimetyczną. Porównanie chłopca do glisty nabiera waloru obrazu, ma charakter przedstawieniowy. O tym, że tak właśnie jest, przekonują dalsze losy porównania u Orzeszkowej. W *Dziurdziach* jego przedstawieniowa funkcja jest zupełnie jednoznaczna i w pewnym stopniu zagłusza konotacje ideologiczne. Przypomnijmy ten obraz kobiety zbierającej w polu ziemniaki:

Ona z grzbietem tak zgietym, że śniada twarz jej prawie ziemi dotykała, na klęczkach czasem pełzała po zagonie, rękami w ciemnym piasku grzebiąc i ze szczupłym swym, giętkim ciałem mając chwilami pozór wijącego się po glebie robaka. (D, 302).

Dopiero wtedy, kiedy porównanie zostało już zastosowane do przedstawienia, czyli uzyskało prymat funkcji mimetycznej, powtarza je Orzeszkowa na następnej stronie, wprowadzając taką modyfikację stylistyczną, która wyzwała zagłuszany poprzednio sens ideologiczny:

Kobieta znowu nad zagonem grzbiet pochyliła i jak zgębiony robak w milczeniu, smutnie po ciemnej glebie pełzać zaczęła. (D, 303).

W przesuniętym aż do początku trzeciego rozdziału *Nizin exordium* miejsce toposu chłopca-robaka zajmuje inna figura: zestawienie „hadwoka” z mikroblem:

Są to organizmy tak drobne, że je tylko przez mikroskop w ciele społecznym dostrzec można. Takim mikroblem miejskim był Kaprowski. Był on tak małym i tak

<sup>57</sup> J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki: *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1952. T. 1, s. 835, 668.

<sup>58</sup> Por. w związku z tym o „obserwacji wnioskującej” jako konwencji narracyjnej w powieści realistycznej: A. Matuszewska: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876—1895)*. Wrocław 1977, s. 32 i n.

małą na pozór rolę w świecie odegrywał, że każdy kto na zbiorowisko ludzkie spogląda z góry i nieuważnie, zaledwie by go mógł dostrzec, a pewno nie chciałby mu się przypatrywać. Nie odznaczały go ani urodzenie, ani majątek, ani piękność, ani talenty, ani szczególne cnoty, ani głośne występki. Jest że komu czy czemu przypatrywać się? Mikrob i koniec! Niech sobie będzie, jakim jest i żyje, jak mu się podoba, taką drobną monetą ludzkości zajmować się nie warto! Tak by powiedział każdy spoglądający na zbiorowisko ludzkie z góry i nieuważnie. Lecz ktokolwiek by raz przyjrzał się pilniej jemu i jego ruchom, musiałby z ciekawością może niemałą rzucić parę zapytań: „Z czego on powstał? Jaka jego przeszłość? Czym jest właściwie to, co on na świecie robi?” (N, 87).

Nie ulega wątpliwości, że tekst przytoczony jest dialogowym przekształceniem przedmowy autorskiej do *Chaty za wsią*. Zbyt wiele tu motywów podobnych, by można było mówić o przypadkowej zbieżności. Oba dyskursy zorganizowane są wokół opozycji spojrzenia z góry i spojrzenia przez mikroskop, z której płynie zachęta do zajmowania się światem „nizin”. Jakie znaczenie mają wprowadzone przez Orzeszkową korekty?

Nie ma u pisarki niemego świadka, którym jest u Kraszewskiego Bóg. Nie ma także podstawowego motywu *captatio* z *Chaty za wsią*: fascynacji etycznej i estetycznej. W „ubogich żywiołach — mówi Kraszewski — jest więcej siły, piękności, energii i cnoty często, niż w cisnących się nam w oczy dramatach”. O swoim bohaterze mówi Orzeszkowa, że nie odznaczają go „ani piękność, ani talenty, ani szczególne cnoty”. Pozostaje więc niczym nie zamacona ciekawość, motyw zainteresowania czysto poznawczy: seria pytań, które domagają się odpowiedzi.

Inne korekty uzupełniają się wzajemnie: dotyczą skali rozpatrywanego zjawiska. Mikroskop, który jest u Kraszewskiego przede wszystkim figurą retoryczną, nabiera u Orzeszkowej dosłowności: mikroby są właśnie mikroskopijne, niedostrzegalne okiem nie uzbrojonym w „szkiełko”. Staje się więc mikroskop metaforą powieści jako aparatury umożliwiającej dostrzeganie zjawisk takiej skali, która sprawia, że normalnemu widzeniu są niedostępne. Robak, którego chce przedstawiać Kraszewski, to istota pożyteczna, mikrob Orzeszkowej jest, niemal z definicji, elementem chorobotwórczym.

Seria przekształceń, jakim poddaje autorka *Nizin exordium* powieści wiejskiej, jest zarazem, w ostatecznym rachunku, wpisana w powieść jej nową definicją, otwierającą nowy sposób podejścia do problematyki przedstawiania.

Wsunięcie *exordium* w środek powieści można odczytać jako próbę jego ukrycia, a przynajmniej zamaskowania. Wynika to z niechęci do deklaratywnego zaznaczania obecności autora, jeszcze zanim dojdzie do przedstawień. Przeciwnie: dyskurs autorski może się pojawić jakby dopiero wtedy, gdy świat, którego dotyczy, został już przedstawiony. Po-

nieważ przedstawianie musi, w konsekwencji, rozpoczynać się arbitralnie, *in medias res*, tradycyjne *exordium* znajduje dla siebie miejsce w momencie, gdy dojsze do głosu autora jest logiczne i nie narusza prymatu przedstawień. Tym miejscem tekstu jest miejsce wprowadzenia retrospekcji. Wokół retrospekcji skupiają się też inne elementy wyposażenia tradycyjnego wstępu powieści wiejskiej. Powstaje w ten sposób paradoks: po to, żeby rozpoczynać tekst naturalnie, bez wstępów, trzeba zburzyć jego ciągłość w dalszym przebiegu dla wprowadzenia retrospekcji, która w końcu jest właśnie wstępem umieszczonym w środku tekstu.

Gra retrospekcji uwidocznia się z całą mocą w drugiej powieści chłopskiej Orzeszkowej: w *Dziurdziach*. Retrospekcje tworzą tu niemal labirynt. Wystarczy przypomnieć, że akcja rozpoczęta w pierwszym rozdziale jest zawieszona aż do rozdziału czwartego, a retrospekcje wypełniają w całości rozdział drugi i trzeci. Cała, zawarta w siedmiu rozdziałach, powieść jest z kolei retrospektywna w stosunku do okalających ją *Wstępu* i *Zakończenia*, przedstawiających proces czterech Dziurdziów winnych zabójstwa Pietrusi. Tendencja do zastępowania autorskiego dyskursu przedstawianiem polega tu między innymi na transformacji *exordium* w samodzielne sceny narracji ramowej. Mówiąc inaczej: *exordium* zostało tu po prostu zainscenizowane, zamienione w przedstawienie. W ten sposób retoryczne uposażenie wstępu powieści wiejskiej uzyskuje realistyczną motywację. Widać to bardzo wyraźnie w charakterystycznych zwrotach narracji ramowej, które są transformacją znanych nam formuł *exordium*:

Kim byli, do jakiej społecznej warstwy należeli, jak wyglądali ci nieszczęśni i okropni ludzie, którzy ją [zbrodnię] popełnili? Kilkaset oczu jednomyślnie zwróciło się ku ławie obwinionych. (D, 177).

Rzecz dziwna! Daremnie kilkaset par ludzkich oczu zatapiało się w ich twarzach: zgodności pomiędzy nimi a tym, co popełnili, dostrzec nie było podobna. (D, 179).

Ależ dlaczego? jakim sposobem? pod wpływem jakich pokus i poszeptów? Z zeznań świadczących, z rozpraw sądowych, ze starannie wywoływanych później a pilnie słuchanych gawęd ludzkich, ze zwierzeń, które podsądni czynili przed swym obrońcą, od początku do końca swego odsoniła się przed tymi, którzy ją poznać zapragnęli, historia następująca. (D, 182).

Z wcześniej przytaczanych przykładów wynika, że *exordium* powieści wiejskiej zawiera przeciwstawienie dwóch optyk: spojrzenia z góry i widzenia mikroskopowego. *Wstęp* do *Dziurdziów* aktualizuje tę opozycję w sposób szczególnie ciekawy. Mikroskopowemu patrzeniu odpowiada tu napięta uwaga publiczności sądowej i zaspokajający tę ciekawość proces dochodzenia do historii. Transformacja tradycyjnego motywu jest



bogata w konsekwencje. Spojrzenie, patrzenie przez mikroskop dotyczy metaforycznie uniwersum obserwacji, której celem jest naoczność: obraz. W *Dziurdziach* zamiast widzenia mamy odsłanianie — już nie obrazu, ale historii. Odsłanianie jest rezultatem żmudnego dochodzenia do prawdy, składanej z zeznań, rozpraw, gawęd, zwierzeń — „starannie wywoływanych a pilnie słuchanych”. Zmiana metaforyki ujawnia zatem zmianę pojmowania przedstawiania: historia jest konstrukcją, wielokrotną transformacją fundujących ją wypowiedzi — tekstem pochodnym od innych tekstów.

W zainscenizowanym *exordium* spojrzenie z góry stanowi domenę sądu. Ze wszystkich wstępów do powieści ludowych ten jest najbardziej konkretnym i najbardziej spektakularnym oskarżeniem patrzącego na świat „nizin” z góry, obojętnego reprezentanta wysokiej kultury. Oskarżonym jest tu bowiem właśnie oskarżyciel. Wstęp do *Dziurdziów* demaskuje dyskurs wymiaru sprawiedliwości, pokazując rozziw między pustą retoryką i prawdą opowiedzianej historii:

Stan ich? Chłopi, rolnicy i posiadacze ziemi [...]. Nie nędzarze, nie włóczęgi, nie członkowie proletariatu żyjącego w trującej atmosferze palących zawiści i podstępnych łupów, ale rolnicy, którym wiatry boże niosą rzeźwość i zdrowie... posiadacze, którym ziemia własna rodzi bujne kłosy... pracownicy, których uznojone czoła równać się mogą w powadze i czystości czołom uwieńczonym wawrzynem. (D, 178—179).

W końcowej frazie brzmi echo pseudoklasycznego frazesu:

Ścinać z łąk wonne kwiaty, złote kłosy z łąków,  
Wieńczyć niemi rolnika uznojone skronie.<sup>59</sup>

Oskarżenie obojętności zyskuje w parodii klasycyzującego stylu sądowego całą konkretność wypowiedzi politycznej. W *Dziurdziach exordium* przybiera postać konfrontacji już nie dwóch sposobów widzenia, ale dwóch skonkretyzowanych dyskursów: urzędowego i historycznego. Powieść zostaje wpleciona w grę ideologiczną: jej celem jest korekta już nie tylko literackich, ale i politycznych stereotypów.

W *Chamie* topika powieści wiejskiej ulega redukcji, nie ma tam już miejsca na charakterystyczne *exordium*, bo tekst rozpoczyna się przedstawieniem nie chłopa, ale po prostu człowieka:

Miał lat przeszło czterdzieści i widać to było z paru zmarszczek, które cienkimi liniami przerzywały mu czoło wysokie, a wydające się jeszcze wyższym od przedzeczonych nad nim włosów ciemnych i na skroni trochę siwiejących. (C, 5).

<sup>59</sup> K. Koźmian: *Ziemiaństwo* (reprint), s. 4.

„Nie psychologię [...] chłopą w szczególności — pisał w imieniu współczesnych Chmielowski — ale psychologię człowieka w ogóle widzę w *Chamie*, a dopiero artystyczne odtworzenie objawów — przyoblekających się w formy właściwe danej klasie — zaliczam do szczuplejszej dziedziny, która się powieścią wiejską nazywa.”<sup>60</sup>

Jest jednak w początkowej scenie powieści szczegół, który ma znaczenie ściśle związane z tradycją retoryczną powieści wiejskiej. Można by powiedzieć, że ów szczegół stanowi swoisty znak przesunięcia znaczeń, o którym pisze Chmielowski. Zapytany przez Frankę, kto on taki, Paweł odpowiada:

— Kto ja taki? Ot, ciekawość! Robak... Z zamyśleniem uśmiechał się; ona głośno zachichotała. — Nie ma z czego śmiać się — mówił z wolna — człowiek a robak — mała różnica! robaka ryba je, a człowieka ziemia. Czy pan, czy chłop, czy król, czy parobek, każdego ziemia zjeść musi, jak ryba robaka. Ot, co! (C, 11).

Porównanie z robakiem, które było toposem powieści wiejskiej wykorzystywanym w *exordium*, wypowiada w *Chamie* sam chłop. W znanym nam już wstępie do *Powieści sielskich* Kraszewskiego Kazimierz Kaszewski przypominał stosunek dworu do chłopą, mówiąc, że żalowano w nim chłopą tak, „jak żałuje się niemego stworzenia, jęczącego pód płotem”<sup>61</sup>. W *Chamie* owo „nieme stworzenie”, ów „robak” mówi o sobie: jestem robak. Te słowa, mające rzecz jasna sens generalizujący, wypowiedziane stylem średniowiecznej alegorii, zamykają pewien ciąg tekstów, które tworzyły tradycję powieści ludowej. Jej przedmiot staje się, jakby symbolicznie — i taki sens z pewnością ma mieć ta scena — podmiotem. Topos paternalistycznego *exordium* powieści ludowej, włożony w usta jej bohatera, stanowi bardzo efektowny znak uniwersalizacji tego gatunku.

## Klisze

Rola klisz w konstruowaniu dyskursu realistycznego była przedmiotem osobnych studiów. Najwięcej uwagi poświęcił tej sprawie Michael Riffaterre, który w licznych pracach pokazał, jak literackie przedstawienie „tworzy rzecz przedstawianą, jak czyni ją prawdopodobną, czyli

<sup>60</sup> P. Chmielowski: *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*. W: *Pisma krytycznoliterackie...*, t. 1, s. 386.

<sup>61</sup> K. Kaszewski: *Wstęp...*, s. XX.

rozpoznawalną w lekturze”<sup>62</sup> dzięki użyciu stereotypowych skojarzeń słownych zgodnych „z mitologią, której nosicielem jest czytelnik, zrobioną z klisz i toposów”<sup>63</sup>; „mimesis jest zatem bez reszty obserwowana nie w relacji do desygnatów lub sygnatów, ale w odniesieniu do form słownych, do słów już poukładanych w teksty”<sup>64</sup>. Typy, funkcje i struktury klisz to przedmiot rozmaitych ujęć klasyfikacyjnych i definicyjnych<sup>65</sup>. Tekst realistyczny rzeczywiście roi się od klisz, których wielofunkcyjność i różnorodność skazują wszelkie próby porządkowania na co najwyżej częściowe tylko powodzenie. W tej sytuacji prezentację znaczenia klisz dla powieściowej *mimesis* można sobie wyobrazić tylko na zasadzie wyboru szczególnie ciekawych przykładów.

Na plan pierwszy należałoby chyba wysunąć te klisze, których funkcja pozwala budować sugestywne ciągi motywacyjne. Kłisza staje się wówczas narzędziem identyfikacji w tym, co przedstawiane, czegoś już znanego i zrozumiałego. Dobrego przykładu dostarczają *Niziny*, w których pewien zwrot o charakterze kliszy odgrywa rolę pierwszoplanową dla ukazania i zarazem skompromitowania motywów kierujących działaniami postaci. Bahrewicz, ekonom, poddany presji własnych ambicji, odrzuca miłość Krystyny dla panny Kaprowskiej. „Walka serdeczna”, którą stacza ze sobą, kończy się dość obłudnym wyłożeniem racji rozsądku przeciw źle ulokowanemu uczuciu:

Winszował sobie potem przez całe życie, że głupstwa nie zrobił, dla chłopki świat sobie zawiązując. (N, 44).

Kłisza powraca w chwili, gdy Bahrewicz usiłuje zmusić „hadwokata” do poślubienia uwiedzionej przezeń córki. Kaprowski odpowiada:

— Chciej pan zastanowić się... czy to być może, aby taki człowiek jak ja tak zaraz... natychmiast... bez zastanowienia... dla jakiejś ekonomówny świat sobie zawiązywał... (N, 143).

Następuje przypomnienie własnych słów i przyływ wyrzutów sumienia: Bahrewicz złapany przez kłiszę, którą sam się posługiwał, musi ustąpić pola, a Kaprowski zamyka ten swoisty pojedynek na kłisze dorzuceniem jeszcze jednej: „wszyscyśmy w jednym kierunku grzesz-ni” (N, 145). Orzeszkowa posłużyła się kłiszą, która była już w użyciu

<sup>62</sup> M. Riffaterre: *La production du texte*. Paris 1979, s. 179.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 197.

<sup>65</sup> Por. A.C. Zijderfeld: *On clichés. The supersedure of meaning by function in modernity*. London 1979; A. Herschberg-Pierrot: *Problématiques du cliché. Sur Flaubert*. „Poétique” 1980, n° 43; R. Amossy, E. Rosen: *Les discours du cliché*. Paris 1982.

w innej powieści ludowej: w *Chacie za wsią*. U Kraszewskiego ta sama klisza służy tej samej obłudnej motywacji konformizmu. Wyrzucona przez starszego brata Motruna szuka pomocy u młodszego. Ten, zmieszany, nie chcąc postąpić inaczej i nie chcąc zarazem odpowiadać za swoje okrucieństwo, przerzuca winę na siostrę:

— A, było ojca słuchać! — rzekł cicho Filip, — to byś teraz nie biedowała Motruno. Trzeba było dla Cygana świata sobie nie zawiązywać i wstydu nam nie robić!<sup>66</sup>

Kraszewski, podobnie jak nawiązująca do niego Orzeszkowa, powtarza kliszę w zmienionej sytuacji. Ojciec chłopca, który uwodzi córkę Motruny, Marysię, nie chce jako szlachcic romansu syna z sierotą, bo uczciwość nie pozwala mu dopuścić do bałamucenia bezbronnej, a różnica urodzenia wzbrania przed zgodą na małżeństwo. Znowu następuje argumentacja odwołująca się do rozsądku dziewczyny.

— Ot, i ciebie by żal było... dodał. — Dla jednego dudka świat sobie zawiązywać...<sup>67</sup>

Widać na tym przykładzie, jak mocno splata się użycie kliszy z prawdopodobieństwem przedstawień powieściowych, polegającym na identyfikacji w nieznanym już znanego. Klisza jest tu narzędziem służącym wyartykułowaniu psychologii postaci dzięki temu, że odnosi do utartego schematu motywacyjnego.

Z drobniejszych klisz przejętych przez Orzeszkową od Kraszewskiego i dzięki temu czytelnym i prawdopodobnym warto przypomnieć jeszcze kilka. Przezwisko „cham” jako znak rozpoznawczy mowy osób pozbawionych tożsamości, „wykorzenionych” (jak Franka), które z ust bohaterki przeszło do tytułu powieści, było — w tym samym celu — użyte w *Budniku* dla charakterystyki postaci Pawłowej:

Chłopisko! O, już to z chamem to i w kumy zadać się nie warto; taki cham chamem!<sup>68</sup>

Pawłowa to postać z pogranicza szlachecko-chłopskiego, broniąca się przed schłopieniem. Oto jej słowa:

Chcieliby nas na chłopów przerobić i z wołami do roli zaprząć, ale z tego to nic nie będzie.<sup>69</sup>

Paweł w *Chamie* korzysta ze swobody niezwyklej dla człowieka jego stanu, płacąc za to usunięciem się na margines społeczności wiejskiej. Zagadywany o to, dlaczego nie chce się zenić, odpowiada:

<sup>66</sup> J. I. Kraszewski: *Chata za wsią...*, s. 106.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 359.

<sup>68</sup> J. I. Kraszewski: *Budnik*. W: *Cztery opowieści...*, s. 218.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 173.

— Ot, co tam! Niebo mnie chatą, a rzeka żoną. (C, 7).

Używa tu Orzeszkowa w charakterze kliszy parafrazy słów Cyganki z *Chaty za wsią*:

Co ci ta chata? co ci ta mogiła? Nam świat chatą, niebo dachem, a mogiłą ziemia cała.<sup>70</sup>

W ten sposób Paweł uzyskuje w swym portrecie psychologicznym rys swobody czy niezależności, nawiązujący do romantyki życia cygańskiego.

Marcelka i Franka w *Chamie* są charakteryzowane za pomocą innej kliszy, też zaczerpniętej z Kraszewskiego. Píše Orzeszkowa:

Na sferę świata, w której spędzili młodość i z której uniosły nagie ciała i puste dusze, z serc i ust wyrzucały namiętne przekleństwa. (C, 85).

Jest to parafraza zwrotów powtarzanych w *Ulanie* i *Jarynie*:

Królowe, którym się zdaje, że dla nich świat cały stworzony — z sercami pustymi, a płomienną głową...<sup>71</sup>

Jemu było tak pusto! I pusty był dla niego teraz cały boży świat, a bijące przy nim pocziwe serca ożywić nie mogły tej pustyni.<sup>72</sup>

Tak więc i tu chodzi o pewien rys psychologii postaci.

Z klisz buduje się też zewnętrzne wizerunki bohaterów. Krystyna z *Nizin* jest portretowana na wzór wielu postaci kobiecych, wypełniających karty powieści ludowych. Posłużmy się dla ilustracji zestawieniem dwóch opisów bohaterek z *Komornicy* Wielogłowskiego i z *Nizin*.

Matka Zosi nie jest jeszcze w podeszłym wieku, ale tak chorobami i troskami życia znękana, iż twarz jej blada i wyschła, a kibić ku ziemi pochylona, zdradzałyby późną starość, gdyby promienie dwóch czarnych ocz, jakby dwie grobowe lampy, nie rozświecały tych ruin pięknego niegdyś ciała.<sup>73</sup>

Ona sama kończyła czterdziesty rok życia, a czoło jej miało lat sześćdziesiąt. Policzki jej były też zwieńczone, pomarszczone barwy prawie pomarańczowej; czarne, wielkie, ogniste oczy i usta blade [...] były wśród zestarzałej się twarzy dwoma niby nie dogorzałymi jeszcze brylantami młodości, dwoma przypomnieniami o pięknej i hożej niegdyś Krystynie. (N, 51).

Parafrazy i modyfikacje zostały tu naniesione na schemat powtórzony na zasadzie kliszy.

<sup>70</sup> J.I. Kraszewski: *Chata za wsią...*, s. 363.

<sup>71</sup> J.I. Kraszewski: *Ułana...*, s. 123.

<sup>72</sup> J.I. Kraszewski: *Jaryna*. Warszawa 1987, s. 135.

<sup>73</sup> W. Wielogłowski: *Komornica...*, s. III.

Jednym z najciekawszych przykładów przekształceń dokonywanych przez Orzeszkową na kliszach portretowych jest postać Mikołaja z *Nizin*. Charakteryzują go dwie cechy: wyprostowana postawa żołnierza i skłonność do wzruszeń, przejawiająca się w płaczliwości.

[...] suchy był, sprężysty, wyprostowany [...]. Szare, małe jego oczy patrzyły bystro, śmiało, zuchwale nawet; czasem w błyskach ich świeciła srogość czy chciwość. (N, 50).

[...] Maryśki swej nigdy bez wzdychania i ucierania nosa wspominać nie mógł. (N, 101).

[...] głową trząsł, coś nawet wilgotnego zamgliło mu siwą źrenicę. I w tej piersi na dnie wspomnienie jakieś smutne szeptało, żal jakiś czasem załkał... Krótkim jednak było to egotyczne rozrzewnienie eks-soldata. (N, 62).

Dokonała tu Orzeszkowa połączenia charakterystyki dwóch przeciwnych postaci z *Wiejskich zarysów* Gregorowicza — Sierpnia i Ziembę:

Jak Sierpień trzymał się zawsze prosto jak żołnierz na warcie, do czego przywykł w służbie wojskowej, z głową dumnie podniesioną i każdemu śmiało patrzył w oczy, był przy tym prędko i skory do gniewu, ale i łatwy do upamiętania; tak znowu Ziemia cichy, spokojny, łagodny [...].<sup>74</sup>

Płaczliwość Ziembę pokazuje Gregorowicz jako znak wyrachowanej obłudy:

Koniec swojej mowy Ziemia wymówił głosem rzewnym, jakby ze wzruszenia urywanym, i przy ostatnich słowach obcierając niby łzy w oczach, rzucił między palcami spojrzenie na Frankową [...].<sup>75</sup>

Charakterystyki zewnętrzne mają odpowiedniki w cechach wewnętrznych tych dwóch postaci:

Jaka zachodziła różnica w powierzchownej postaci między Ziembą a Sierpiem, taka sama okazywała się i w moralnym ich usposobieniu duszy i serca [...].<sup>76</sup>

Mikołaj Orzeszkowej jest konstrukcją, która powstała ze zsumowania klisz traktowanych przez Gregorowicza rozłącznie. Dzięki temu uzyskała pisarka całą, podziwianą przez krytyków<sup>77</sup>, ambiwalencję tej postaci. Mamy tu bardzo przekonujący dowód tezy, iż to, co uchodzi za efekt szczególnej spostrzegawczości realisty, okazuje się w końcu tylko trafnie

<sup>74</sup> J. K. Gregorowicz: *Wiejskie zarysy*. Warszawa 1854. T. 1, s. 237—238.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 288.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 237.

<sup>77</sup> M. Bohusz [J. K. Potocki]: *E. Orzeszkowa. Powieści wiejskie*. „Niziny”... „Prawda” 1886, nr 13, s. 153, pisał na przykład: „Drugą [po bohaterce] najbardziej nas zajmującą postacią w *Nizinach* jest Mikołaj [...]”

przeprowadzoną korektą stereotypu. Oryginalność kryje w sobie zawsze jakieś odesłanie ku innym tekstom.

Szczególnie ważna funkcja przypada kliszom opisowym, słabo lub wcale nie sfunkcjonalizowanym, a zatem spełniającym zadanie budowania iluzji referencjalnej, tego, co Barthes nazywał *effet de réel*. Tu stopień transformacji kliszy jest stosunkowo niski, bo chodzi przecież, poprzez odsyłanie do już zapisanego, o stworzenie wrażenia czystej referencji. Weźmy dla przykładu akcesoria, które towarzyszą przedstawieniu ekonoma w *Nizinach*:

U płotu stał osiodłany, tłusty konik ekonoma. (N, 110).

Teraz [...] na koniu siedział wyprostowany, silny, czerstwy, w długim za kolana odzieniu i zgrabnej czapeczce na głowie [...]. (N, 111—112).

Użyła tu Orzeszkowa jako klisz elementów opisu ekonoma, które bez trudu odnajdziemy w innych tekstach. Na przykład w *Jermole Kraszewskiego*:

Ekonom siedział na tłustym koniku w szaraczkowym surducie podbitym barankami [...], w czapeczce na bakier [...].<sup>78</sup>

Ekonom musi być na tej zasadzie przedstawiony jako „mężczyzna średniego wzrostu, barczysty” (N, 12), co jest powtórzeniem kliszy funkcjonującej od dawna. U Syrokomli na przykład ekonom jest „barczysty, choć mały.”<sup>79</sup> Od wsi do miasta są w *Nizinach* trzy mile, tak samo jak w *Szkicach węglem*; ten sam też jest powód, dla którego do miasta wędruje się w obu tekstach piechotą:

Koń był przy gospodarstwie potrzebny, więc poszła piechotą [...].<sup>80</sup>  
Pójdzie on piechotą, bo konia teraz od pługą zabierać nie może. (N, 130).

Z niezliczonej liczby klisz, stereotypów, powtórzeń i parafraz konstruowane jest uniwersum referencji tekstowych, osadzające przedstawienie rzeczywistości w strefie już zapisanego. Działa tu przy tym niewątpliwie mechanizm schematu i korekty, dla którego klisza stanowi część identyfikacyjną przedstawienia, tym bardziej — że jak wynika z omówionych przykładów — dobór klisz podporządkowany jest repertuariowi tematycznemu, który wyznacza gatunek czy też jego odmiana. Powieści wiejskie posługują się więc przede wszystkim repertuarem klisz powieści ludowej. Gospodarowanie tym repertuarem polega na różnego rodzaju połączeniach, „zaszczepieniach”, skrzyżowaniach, służących dokonywanym wciąż korektom.

<sup>78</sup> J. I. Kraszewski: *Jermola...*, s. 99.

<sup>79</sup> L. Kondratowicz [W. Syrokomla]: *Ułaz. W: Poezje...*, t. 3, s. 258.

<sup>80</sup> H. Sienkiewicz: *Nowele wybrane...*, s. 73.

Warto w końcu zwrócić uwagę na ten typ korekt, które dotyczą klisz językowych nie identyfikowanych z określonym repertuarem gatunkowym. Może tu działać dodatkowe ograniczenie tematyczne, polegające na eliminacji tych klisz, które nie są znaczeniowo uzgodnione z uniwersum przedstawieniowym tekstu. Porównanie pod tym kątem stylu *Nizin* i *Dziurdziów* pokazuje działanie tego rodzaju eliminacji. W *Nizinach* sporo jest klisz tematycznie kontrastujących z uniwersum przedstawieniowym powieści w rodzaju:

Okienko Jasiukowej izby zarumieniło się jak roziskrzony rubin. (N, 86).

W *Dziurdziach* ten typ klisz językowych podlega znacznemu ograniczeniu, a w powieści dominują klisze tematycznie uzgodnione z jej uniwersum. Dla przykładu:

Urodziwego parobka sroga jakaś gorączka niby kosa trawę podciąła. Pod kraściastym kilimkiem leżał on nieruchomy na kształt kłody drzewa, z twarzą ziejącą ogniem [...]. (D, 288).

Dystrybucją klisz językowych sterują zatem w różnym stopniu doboru tematyczne. Orzeszkową interesowały te reguły stylistyczne, o czym świadczą *Muzy* — esej osnuty wokół literackich przedstawień wsi. Parodiowała tu pisarka oba sposoby posługiwania się kliszami<sup>81</sup>.

## Cytaty

Swoistą korektą klisz językowych są w powieści cytaty literackie, wychodzące poza siatkę relacji między tekstami budującymi to samo uniwersum przedstawieniowe. Z punktu widzenia powieściowej *mimesis* stanowią one zakłócenie pseudoreferencjalności tekstu. Dlatego są to cytaty jakby trzymane w ukryciu, przesuwane na obrzeża tekstu: zanim przedstawianie się rozpoczyna albo gdy dobiega końca. Charakterystycznego przykładu dostarcza finał *Nizin*. Spotykamy tu parafrazę Owidiuszowych *Metamorfoz*, mianowicie fragmentu opowiadającego historię Niobe. Odwołanie to odnotowała już Anna Martuszczyńska<sup>82</sup>. Cytat z Owidiusza pojawia się nie tylko w zakończeniu, ale i wcześniej, w scenie u „hadvokata”:

<sup>81</sup> E. Orzeszkowa: *Muzy*. W: *Drobiazgi*. T. 2. Warszawa 1952.

<sup>82</sup> A. Martuszczyńska: *Poetyka polskiej powieści...*, s. 119.



Krystyna zdrętwiała od trwogi. Można by mniemać, że gniew hadwokata przemienił ją w słup niemy i martwy. (N, 153).

Jest to parafraza słów:

Sród zwłok męża i dzieci, już osamotniona,  
Staęła słupem; [...].<sup>83</sup>

Przedmiotem gry intertekstualnej jest tu w tym samym stopniu strach Krystyny, co gniew „hadwokata”. W historii mitycznej mścicielem Latony jest Apollo. Jego więc, boga piękności, rola przypada szpetnemu, „kaprawemu” Kaprowskiemu. Cytat mitologiczny działa więc obosiecznie: jednocześnie podkreśla grozę i śmieszność sytuacji. Powróćmy jednak do finału powieści. Parafraza jest tu wyraźna i niewątpliwa, ogarnia bowiem całą sytuację przedstawioną w ostatnich sekwencjach tekstu:

Gdzie ten drugi? Czy on już z nią nie pogodzi się... ten jeden, jedyny, który jej pozostał. Dokąd on poszedł? Wybiegła przed chatę i zmartwiałą żrenicą patrzała, patrzała za Antośkiem [...]. (N, 104).

I tekst Owidiusza w przekładzie Brunona Kicińskiego:

Ostatnia pozostała. Tę ciałem i szatą  
Otulając, zawoła: „Zostaw mi jedyną!  
Za tą ostatnią proszę, najmłodszą dzieciną!”  
Tak błaga; ta za którą błaga, pada: ona,  
Sród zwłok męża i dzieci już osamotniona,  
Staęła słupem; z bladej twarzy krew uciecze,  
Włosów wiatr nie rozwiewa, bo już nie człowiece;  
W martwym oku żrenica stoi bez wzruszenia.<sup>84</sup>

Nałożenie na finałową scenę maski mitologicznej powoduje reinterpretację fabuły, wyznacza w niej jakby nowe przebiegi zdarzeń. W tej optyce kluczowego znaczenia nabierają, jak w historii Niobe, dumne przechwałki trudnego macierzyństwa. Maską mitologiczną jest Orzeszkowej potrzebna, jak się zdaje, głównie do symbolicznego uwznioślenia fatalizmu, który ogarnia całą fabułę *Nizin*. Jest wszakże takie zamknięcie rozbitej idylli wychowawczej uzgodnione z tradycją powieści ludowej. Mamy tu do czynienia z cytatem jakby podwójnym: klisza mitologiczna, którą posługuje się pisarka, należy bowiem do repertuaru tematycznego podjętego przez powieść. W *Jermole* Kraszewski nałożył identyczną maskę mitologiczną na scenę, która przerywa idyllę wychowawczą.

<sup>83</sup> P. Ovidius Naso: *Przemiany*. Przeł. B. Kiciński. Opr. J. Czubek. Warszawa 1921, s. 104.

<sup>84</sup> Ibidem.

Boleść, z jaką patrzył na ujeżdżający powóz, który pochwycił mu Radionka, opisać się nie daje [...]. Oczy zapłakane osychały natychmiast, ale słupem zwrócone stały, nieruchomie skierowane w jedno miejsce. [...] Stracił władzę, wolę, ochotę czynności, stęzał i sposązał na progu z otwartymi ustami, z wyciągnioną ręką i pozostał tak niepoliczone godziny [...].<sup>85</sup>

Cytat literacki jest więc w ostateczności tak umocowany w intertekstualnej grze, że zarazem utwierdza stereotyp, będąc przyjętą kliszą powieści ludowej, i dokonuje korekty stereotypu, stanowiąc nagłą zmianę kodu. Tkwi w takim korzystaniu z cytatu strategia utwierdzania *mimesis*: chodzi o to, aby wszystko, co może rozbijać iluzję referencjalną, zostało jej jednak tak czy inaczej podporządkowane.

---

<sup>85</sup> J. I. Kraszewski: *Jermola...*, s. 244—245.

# Rozdział drugi

## Oryginał

---

### Uwagi wstępne

Dość oczywista wydawała się funkcja tekstów folklorystycznych, głównie pieśni ludowych, włączanych w powieści o właśnie ludowej tematyce. „Ukonkretniając niejako — pisał Włodzimierz Monach w studium *Folklor białoruski w twórczości Elizy Orzeszkowej* — tło powieści i opowiadań, nadają im specyficzną atmosferę: odmalowują swojskość regionu.”<sup>1</sup> Identyfikacja użytych przez Orzeszkową pieśni w zbiorach Federowskiego, sporządzonych z autopsji, upoważnia Monacha do potwierdzenia autentyczności materiału, który został wykorzystany w powieściach uchodzących w oczach autorki i czytelników za utwory realistyczne. Orzeszkowa — konkluduje badacz — dostrzegała w pieśniach ludowych „nie tylko bogactwo pomysłów, odbicie życia duchowego ludu [...], doskonałość artystyczną samorodnych twórców, ale także syntezę życia wiejskiego w ogóle, łącznie z ludowym pojmowaniem zagadnień moralnych.”<sup>2</sup> Te wnioski, formułowane trochę na wyrost, zdają się jed-

<sup>1</sup> W. Monach: *Folklor białoruski w twórczości Elizy Orzeszkowej*. „Slavia Orientalis” 1971, nr 3, s. 303.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 310.

nak dobrze przylegać do dyskursywnych sformułowań Orzeszkowej, znanych z esejów *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, które powstały jednak później niż powieści. Jest zastanawiające, że, mając już ukończone dwie powieści chłopskie, pisała Orzeszkowa do Nusbauma o tym, jak nowy w jej twórczości temat skłania ją do dokładniejszych studiów, by tak powiedzieć — terenowych: „Chcę koniecznie poznać dobrze Rusinów, na których morzu my tu jesteśmy wyspami, dużo o nich pisać i nawet zabrać z nimi trochę stosunków.”<sup>3</sup> Znaczyliby to, że podobne studia i stosunki miała ciągle jeszcze — w 1885 roku — przed sobą. Wspomniane eseje świadczą o tym, że projekt został wcielony w życie. Istotnym uzupełnieniem ówczesnych wypowiedzi pisarki dotyczących folkloru jest esej *Muzy*, pochodzący, jak pierwsze artykuły wspomnianej serii, także z 1888 roku, sumujący więc niejako w różnych odpowiedziach na pytanie: jak mówić o chłopach w literaturze, świeże doświadczenia Orzeszkowej w tej kwestii.

Wymieniam te wszystkie fakty z kalendarza twórczości Orzeszkowej, aby podkreślić jedno: pisarka objawia się jako folklorystka właściwie dopiero po zamknięciu „chłopskiego” epizodu w swym powieściopisarstwie. Wszelkie więc próby skojarzenia jej warsztatu etnograficznego<sup>4</sup> z *dossier* powieści chłopskich muszą rozbijać się o chronologię. Wszystko wskazuje na to, że raczej konstrukcje powieściowe przywiodły autorkę do prób refleksji folklorystycznej niż odwrotnie. Słowem: dyskursywnych sformułowań Orzeszkowej nie można użyć jako komentarza do powieści (jak to robi Monach); choć można się w nich domyślać jakiejś formy konkluzji doświadczeń powieściowych.

Wydaje się zresztą, że kiedy mowa o folklorze, prędzej czy później wyłania się ryzyko spoglądania na wszelkie z nim kontakty z perspektywy romantycznej lub neoromantycznej (modernistycznej). Stosunek Orzeszkowej do folkloru, jaki został przedstawiony w studium Monacha, wydaje się dobrym przykładem takiej zmiany perspektywy. Dość podobnie jest z ustaleniami dotyczącymi mimetycznej roli cytatu folklorystycznego w powieści realistycznej. To, że odpowiedzi są właściwie gotowe, zanim padną pytania, utrudnia refleksję na temat sposobów używania tekstów folklorystycznych w tekstach powieściowych. Identyfikacja cytatu jest zaledwie pierwszym krokiem. Dopiero w dalszej kolejności po-

<sup>3</sup> E. Orzekowa: *Listy zebrane*. Opr. E. Jankowski. T. 3. Wrocław 1956, s. 138. List do J. Nusbauma z 23 lutego 1885.

<sup>4</sup> Mówienie o „warsztacie etnograficznym” pisarki może budzić wątpliwości. Przypomnijmy więc, że publikacje w „Wiśle” inspirował — niekwestionowany w tym względzie autorytet — Jan Karłowicz. W artykułach Orzeszkowej są uporządkowane materiały etnograficzne: ludowe nazwy roślin, przysłowia, zagadki i pieśni oraz ogólna charakterystyka ludu nadniemeńskiego.

jawiają się kwestie miejsca zidentyfikowanego tekstu w systemie folkloru i funkcji cytatu w nowym, powieściowym otoczeniu.

Tutaj chcę się właśnie zająć bliżej sposobem cytowania oryginału w trzech powieściach Orzeszkowej, a więc kolejno: przekleństw, przysłów, pieśni i gawęd, poprzedzając analizy dotyczące tekstów folklorystycznych sensu *stricto* paroma uwagami na temat przytoczeń gwary jako formy przedstawienia mowy chłopów.

## Gwara

W recenzji *Dziurdziów* Kazimierz Kaszewski z aprobatą mówił o sposobie używania przez Orzeszkową gwary ludowej. „W zastosowaniu języka do dialogów autorka trzyma się metody, która, nie wyłączając prostoty, odpowiedniej pojęciom i uczuciom ludu, nie szafuje gwarą, ale ją tylko gdzieniegdzie pojedynczym wyrazem lub krótkim zwrotem zaznacza: i to jest metoda dobra, w utworze bowiem artystycznym nie chodzi o poznanie gramatyki języka ludowego, lecz o jego koloryt psychiczny.”<sup>5</sup>

Cytowanie gwary jest jednym z najwcześniej i najmocniej utrwalo-nych stereotypów powieści ludowej. Mimetyczna funkcja tego chwytu była też od razu akceptowana przez krytykę towarzyszącą literaturze, aż do chwili kryzysu związanego z próbą rozciągnięcia gwary poza ramy przytoczeń mowy postaci, gdy w grę weszło użycie narracji w mowie pozornie zależnej. Posługiwanie się gwarą oparte jest oczywiście na zasadzie *pars pro toto* i ową *pars*, której dotyczy cytowanie, określa obowiązująca konwencja. Mówiąc inaczej: element gwarowy nie jest nigdy autonomiczny, nie jest nigdy sam cytowany, ale pojawia się zawsze pomnożony przez inne cytaty, które są jego interpetantami, czyli wybór elementu cytowanego sam też jest inną postacią cytatu. W większości opisów gwarowej stylizacji w powieści ten dość oczywisty fakt nie jest jednak brany pod uwagę, przez co powstaje wrażenie, jakby w zabiegach stylizacyjnych ustalała się jakaś relacja między dwoma systemami, dwoma językami. Tą relacją miałoby być przedstawianie: okruczeństwa gwarowego „obra-

<sup>5</sup> K. Kaszewski: *Przegląd literacki*. „Kłosy” 1888, nr 1203, s. 45.

zuje” gwarę jako mowę postaci. Tymczasem *mimesis* wiąże się w tym wypadku nie z tym, co cytowane, ale z samym cytowaniem, które — powtórzmy — też jest cytatem.

Istnieją tu charakterystyczne ograniczenia, wynikające z przestrzeganej w powieści realistycznej czytelności wypowiedzi, która jest w większym lub mniejszym stopniu naruszana przez elementy obce, zacytowane. Jak zauważył Aleksander Wilkoń, owe „znaki stylizacyjne”<sup>6</sup> są na różne sposoby podporządkowywane tekstowi cytującemu:

- ich liczba podlega ograniczeniu;
- dobiera się elementy stosunkowo czytelne;
- w miejsce autentyku wchodzi elementy zastępcze lub przystosowane;
- kontekst objaśnia znaczenie elementów obcych;
- dla ich objaśnienia używa się metatekstu.

Mamy więc, upraszczając, zasadniczo dwa sposoby nadania cytatom czytelności w tekście cytującym: asymilację i ekwiwalentyzację, przy czym ekwiwalentyzacja może być syntagmatyczna (elementy tej samej wypowiedzi objaśniają sens cytatu) lub paradygmatyczna (w obręb wypowiedzi z cytatem wdzieria się metatekst). Dodajmy jeszcze, że element cytowany może być wyróżniony z kontekstu przy pomocy sygnałów cytowania, także ze swej natury metatekstowych. Sposób narzucania cytatom czytelności zależy od dwóch głównie czynników: charakteru cytatu i konwencji cytowania. W powieściach Orzeszkowej mamy do czynienia z przypadkiem skrajnym: przytoczenia dotyczą białoruszczyzny — zarazem gwary (mowy chłopskiej) i języka obcego. Istnieje więc stan, w którym taki gwarowy cytat przekracza granicę czytelności i musi być poza nią opatrzone tłumaczeniem. Inaczej mówiąc, „znak stylizacyjny” może się w tym przypadku umieścić w każdym miejscu skali: od asymilacji do ekwiwalentyzacji metatekstowej. Dystrybucja cytatu zależy zarazem od konwencji, ściślej: jest zawsze jakąś grą z konwencją cytowania. Działa tu swoiste sprzężenie zwrotne: mimetyczną funkcję cytatu umożliwiają już zapisane cytowania, bo to one decydują o czytelności przytoczenia. W ten nieco zawył sposób odpowiadam na pytanie, które się narzuca czytelnikowi Orzeszkowej nawet przy pobieżnym kartkowaniu powieści chłopskich: jak wytłumaczyć fakt uporczywego sygnalizowania cytatu, lub może lepiej — obecność sygnałów cytowania? Sięgnijmy po przykłady. Oto fragment wypowiedzi dialogowej Poleszuka z powieści Kraszewskiego:

— Wszystko to prawda — zawołał stary — i jeszcze by się co dodać znalazło, ale starym oczom inaczej się widzi: człowiek w tej wędrowce i od chaty, i od regu-

<sup>6</sup> A. Wilkoń: *Problemy stylizacji językowej w literaturze*. „Przegląd Humanistyczny” 1984, nr 3, s. 17.

larnej roboty odwyknie, mandrowanie taj włóczęga zasmakują, a nie ma gorszej rzeczy, jak swoje gniazdo sobie obrzydzić.<sup>7</sup>

Cytowany rzeczownik „mandrowanie” (pomijam na razie słówko „taj”) jest tu w ciągu wypowiedzi otoczony ekwiwalentami znaczeniowymi: „wędrownka”, „włóczęga”, które go objaśniają i zarazem podporządkowują tekstowi cytującemu. Mamy więc w tym wypadku do czynienia z tym, co określiłem wcześniej jako ekwiwalentyzację syntagmatyczną. Orzeszkowa używa tego samego cytatu inaczej:

A to już byli przebąkiwali o tym, że trzeba będzie znou mandrować do Ongrodu. (N, 71—72).

Pokłońmy się Piotrowi i Piotrowej żonie za chleb i za sól, i gdzie indziej mandrujemy. (D, 221).

Zamiast ekwiwalentyzacji mamy tu więc cytat pozbawiony komentarza, jakby pozostawiony domyślności czytelnika. Domyślności wspomaganej niekiedy opisem działania, które czasownik performatywny wywołuje. Tak jest w drugim przykładzie, gdzie w grę wchodzi czasownik „bożyć się” (przysięgać). Dla porównania znów poprzedzimy go cytatem z Kraszewskiego:

Sawka kłął się i bożył, że aby tylko do domu powrócił, uprosi ojca i przyszłe swaty.<sup>8</sup>

— Pobóź się!

Palce na krzyż złożyła i oczy ku roziskrzonym błękitom nieba podniosła. (D, 230).

Spacja (w pierwszym wydaniu kursywa) pełni rolę graficznego sygnału cytowania. Tekst Kraszewskiego zaciera akt cytowania, tekst Orzeszkowej go akcentuje. Dlaczego? Można by powiedzieć, że Kraszewski wprowadza cytat, umocowując go w tekście klamrą ekwiwalencji, Orzeszkowa zaś powtarza cytat, wyodrębniając go z tekstu klamrą cytacji. Sięgając po parafrazę powiedzielibyśmy, że „mandrowanie” jest u Kraszewskiego gwarowym odpowiednikiem „wędrownki” i „włóczęgi”, zabarwia zatem wypowiedź kolorytem lokalnym; u Orzeszkowej czasownik „mandrować” jest pokazany jako słowo z mowy chłopskiej, które coś znaczy i jako cytat odsyła do podobnych cytatów przedstawiających język białoruski. W drugim przykładzie opowiedzenie czynności wywołanej cytowanym słowem objaśnia jego znaczenie. Schowanie i manifestowanie cytatu oddają także, być może, różny stosunek obu autorów do problemu: gwara czy język obcy.

<sup>7</sup> J. I. Kraszewski: *Jermota. Obrazki wiejskie*. Warszawa 1857, s. 27.

<sup>8</sup> J. I. Kraszewski: *Historia Sawki*. W: *Cztery opowieści*. Kraków 1975, s. 35.

Podobne przekształcenia w obrębie aktu cytowania można prześledzić na innym przykładzie, w którym osobliwość mowy chłopskiej opatrzone zostały metatekstem. Teodor Tomasz Jeż, cytując wypowiedzi postaci, opatruje je komentarzem wprowadzającym:

Ciotką tytułuje się na Rusi każdą kobietę niemłodą, jak każdego niemłodego mężczyznę wujaszkiem (diad'ko).<sup>9</sup>

W *Nizinach* Orzeszkowa powtarza ów komentarz, poddając go wszakże istotnej transformacji:

Ułanka, drewniany stołek fartuchem otarłszy, przysunęła się ku Krystynie i zwyczajem wiejskich dziewcząt starszą od siebie kobietę tytułem ciotki obdarzając, grzecznie zaprosiła:

— Siadajcie, ciotko. (N, 166).

Metatekst u Jeża, szczególnie wyraźny za sprawą wyodrębniającej, definicyjnej, generalizującej konstrukcji zdania, jest u Orzeszkowej schowany w zdaniu narracyjnym, tak że jego uogólniający charakter ulega zatarciu. Odwrotne użycie takiego samego cytatu znajdziemy w *Dziurdziach*. Piotr, niegdyś pracodawca i gospodarz Pietrusi, składa wizytę w jej własnym, teraz też gospodarskim, domu. Pietrusia i jej mąż Michałko tytułują w rozmowie Piotra z „dziadźkiem”. W innym miejscu tekstu ten sam cytat został użyty w mowie postaci z dodanym w nawiasie przekładem:

Poniewierają się nade mną dziadźki (stryjowie) i poniewierają się ich żonki... (D, 280).

Równocześnie „ciotką” tytułuje Piotr swą niegdyś służącą Aksenę, a Pietrusia — swą niegdyś panią, Piotrową. Szczególnie wymowne jest zestawienie dwóch użycí cytatu: z metatekstem (tłumaczenie w nawiasie) i bez. Brak metatekstu lub ekwiwalentyzacji, a zarazem podkreślenie cytowania, odpowiada w tym wypadku generalizującemu użyciu cytatu. „Dziadźko” opatrzone tłumaczeniem znaczy „stryj”, „dziadźko” bez komentarza oznacza sposób zwracania się do starszego mężczyzny. Taki wniosek musi wyciągnąć czytelnik. Innymi słowy, zaznaczony i pozbawiony komentarza cytat pełni tu tę samą funkcję, co gdzie indziej informacja metatekstowa dotycząca zwyczaju czy też uzusu. Wyrazistość gestu cytowania staje się więc w tym wypadku sygnałem odwołującym do innych tego rodzaju gestów, których pamięć obdarza cytat znaczeniem. Cytuje się bowiem to, co było już cytowane. W najprostszej postaci mamy do czynienia z powtórzeniem cytatu w tej samej funkcji. U Kraszewskiego rosyjski urzędnik wymiaru sprawiedliwości mówi:

<sup>9</sup> T. T. Jeż: *Hryhor Serdeczny. Z powstania chłopskiego na Ukrainie w 1856 r.* W: *Dzieła*. T. 14. Warszawa 1930, s. 73.



Ja za wszystko odpowiadam. To nie małe dzieło. To dzieło!<sup>10</sup>

U Orzeszkowej rzecznik „hadwokata” powiada:

A na co ty jemu? Czy on takich jak ty dzieła prowadzi? (N, 56).

Widać tu zupełną zgodność obu tekstów w posługiwaniu się cytatem. Ową zależność cytatu od cytowania sprawiającą, że cytat gwarowy jest zazwyczaj podwójny, dopełnia zależność odwrotna, polegająca na tym, że pewne cytaty tradycyjnie obrastają metatekstem, objaśniającym znaczenie cytowania. Jest tak w wypadku silnie nacechowanych słów chłopskiego oratora: „panowie gromada”. Oto fragment z powieści Jeża:

Obrady rozpoczęły się poważnie, pomimo że zagajenia nie było.

— Coś ja wam powiem, panowie gromada — odezwał się jeden.

Na te słowa, chłopci się uciszyli, ścisnęli się około mówcy [...]. Generał Changarnier powiedział:

— Reprezentanci Francji, obradujcie w spokoju...

Chłop, co chatę obchodził, zmodyfikował powiedzenie to w sposób następujący:

— Panowie gromada, bezpiecznie nam tu! Mówcie!<sup>11</sup>

I zgłębił inne użycie cytatu u Orzeszkowej:

— Pijcie, panowie gromada, pijcie! na zdrowie wam! na szczęście!

Wyraz: panowie gromada, powtarzał się w jego ustach niezmiennie często. Czuł się on głową i naczelnikiem gminy, czyli gromady, i lękał się stracić najmniejszą sposobność przypomnienia o tym wszystkim. Chłopi głowami mu na podziękowanie skłaniali i zielonawe szklanki do ust niesli. (D, 363).

Słowa „panowie gromada” pełnią u obydwójga autorów różną funkcję, ale wspólne jest to, że ową funkcję (jakby obligatoryjnie) omawia się w narracji. Są więc cytaty, które przyciągają komentarz, których zacytowanie otwiera komentarz. I właśnie owa obligatoryjność komentarza w określonym miejscu ujawnia podwójność cytatu.

Przykłady dotąd rozpatrywane dotyczyły bieguną ekwiwalentyzacji (jako sposobu „potraktowania” cytatu w tekście) oraz charakterystycznego dla Orzeszkowej demonstrowania cytatu zamiast jego ekwiwalentyzacji. Ten ostatni przypadek przerzuca na czytelnika konieczność rozszyfrowania cytatu, chętnie więc nazywałbym go, na wzór fonologii, zerem ekwiwalentyzacji.

W dziewiętnastowiecznej powieści ludowej stosunkowo największą rolę odgrywa cytat gwarowy poddany asymilacji i komplementarny wobec niego cytat gwarowy będący dysymilacją języka ogólnego. Asymilacja polega na cytowaniu takich leksemów i form, w których bez trudu można

<sup>10</sup> J. I. Kraszewski: *Budnik*. W: *Cztery opowieści...*, s. 235.

<sup>11</sup> T. T. Jeż: *Hryhor Serdeczny...*, t. 13, s. 48.

rozpoznać leksemy i formy języka ogólnego, jakby gwarowo przekręcone. Dysymilacja to cytowanie ludowych przekręceń leksemów z języka ogólnego. Mówię o komplementarności, bo oba wypadki uzupełniając się tworzą pełny zbiór tego, co z perspektywy języka czytelnika można by określić jako deformację, zniekształcenie, przekręcenie. Właściwie fakt, że chodzi tu o dwa przeciwstawne zjawiska, jest drugorzędny, bo dostępny tylko fachowcom, liczy się zaś przede wszystkim w obu wypadkach taka sama struktura cytatu.

Najbardziej pospolitym typem asymilacji gwary jest cytowanie konstrukcji o silnej motywacji strukturalnej: tu rekordy biją zdrobnienia. Przywołajmy kilka przykładów z różnych tekstów:

— Ona mnie gotowa zabić, lepiej dać spokój, jak mówił stary. A po cicheńku na panu się pomścić.<sup>12</sup>

Nie natrząsajcie się z naszej biedy (rzecze Regina), bo choć mamy budzinkę lichą; to z niczyjej krzywdy, tylko z naszej krwawej pracy.<sup>13</sup>

W chałupinie pusta kołysieczka, a mój to ta poszedł na wojenkę z karabinem.<sup>14</sup>

— Dobrodzieju, ojczu, braciszku rodzoneńki [...]. (N, 60).

— Mizeractwo to, jasnie wielmożny panie, od narodzenia samego bladzieńki byli i chudzieńki [...]. (N, 81).

Jak wynika z przykładów, określone formacje słowotwórcze konotują konkretne, choć umownie wyznaczone regiony: „ruskość” oznaczana jest u Kraszewskiego i Orzeszkowej sufiksem zdrabniającym -eńki. W zestawieniu „braciszku rodzoneńki” akcentuje Orzeszkowa cytatowość właśnie tej formacji, chociaż na efekt stylizacyjny składa się także standardowe zdrobnienie poprzedzającego wyrazu. Zdrobnienia narzucają reprezentowanej w ten sposób mowie chłopskiej bardzo wyraźną konotację dziecięcości. Cytat zdrobnienia jest zarazem odwołaniem się do tej konotacji.

Asymilację cytatu gwarowego różni od jego ekwiwalentyzacji to, że poza motywacją strukturalną nie musi być objaśniany. Zbudowane na tej zasadzie wypowiedzi, nawet dłuższe, nie muszą być tłumaczone (na przykład: „Tak a ja dola moja jak he t a ja noczka!” N, 46). Dotyczy to w zasadzie także dysymilacji. Tu jednak decyduje stopień odpodobnienia cytatu. Sięgnijmy po przykłady z powieści Jeża:

— Ta że ludzie coś tam gadają!... a i w cerkwi czytali nam jakiś tam *namichwest* (manifest zapewne), ta lichu jego wie. [...]

<sup>12</sup> J. I. Kraszewski: *Ułana*. W: *Cztery opowieści...*, s. 114.

<sup>13</sup> W. Wielogłowski: *Komornica czyli tajemnice życia wiejskiego*. Kraków 1862, s. 20.

<sup>14</sup> H. Sienkiewicz: *Nowele wybrane*. Warszawa 1971, s. 82.

— Nie zapomniał ja ani o hramocie złotej, ani o *lejestrze* (zapewne o *regestrze*). [...]  
...na *Simbir* do *Pitenburga*...

— A nad sprawnikiem? [...]

— *Gubernator*... *jednorat*...<sup>15</sup>

Nie bardzo wiadomo, czy objaśnienia nawiasowe nie mają zabarwienia ironicznego, ponieważ — jak zauważył Jerzy Bartmiński<sup>16</sup> — przekręcanie wyrazu obcego to kanoniczny przypadek komizmu językowego w stylizacji gwarowej. Orzeszkowa posługuje się dysymilacją często, lecz tylko raz, na wstępie pierwszej z omawianych powieści, opatruje go przykładem:

— Do wukonoma (ekonoma) — odrzekła [...]. (N, 8).

Wśród używanych w chłopskich powieściach Orzeszkowej dysymilacji warto wymienić takie, jak: (*kyrie*) *alejson*, *benkart*, *guberner*, *jenteres*, *kamedia*, *lakaj*, *leleja*, *pisar*, *planipotent*, *trachtować*. Szczególną właściwością cytacji gwarowych Orzeszkowej jest nakładanie na siebie asymilacji i dysymilacji dzięki nagromadzeniu obu typów cytatów o jednakowym nagłosie. Obok więc asymilacji typu: *hddie*, *horkij*, *hniewny*, *haj*, *zhryzota*, mamy dysymilacje typu: *haduokat*, *haficer*, *hapelacja*, *hawan-tury*, *haratyk*, *harbata*, *hrosze*, a obok nich dysymilacje z bezdźwięcznym ch: *chwariat*, *chwaroba*, *chalera*, *Ohtawian*.

Można powiedzieć, że dzięki temu zabiegowi konotacje cytatów obu grup są jednakowe. Ponieważ zaś dysymilacja daje wyraziste efekty konotacyjne, to właśnie ten sposób cytowania zostaje narzucony asymilacjom. W ostatecznym efekcie cytaty gwarowe nabierają charakteru wykoślawień czy przekręceń języka ogólnego. I tutaj także, jak w przypadku zdrobnień, zaczyna dominować konotacja dziecięcości, swego rodzaju nieporadności w posługiwaniu się językiem *in statu nascendi*.

Wzmacnia ów efekt również i ta grupa cytatów gwarowych, które należałoby nazwać homonimami, czyli ludowymi użyciami wyrazu w znaczeniu innym niż literackie<sup>17</sup>. Oto przykłady:

Nie przeklinała ja ciebie i przeklinać nie stanę (nie będę). (N, 16).

— Zabiła! — pięściami wciąż oczy przyciskając jęknął chłopiec — ze wszystkim zabiła! (N, 117).

Ja nieduża (słaba), prędko może zamrę [...]. (N, 63).

Czujecie, mamó, co ja mówię? (N, 171).

— Jesz (jedz), babulu, jesz sobie [...]. (D, 210).

<sup>15</sup> T. T. Jeż: *Hryhor Serdeczny*..., t. 14, s. 14; t. 13, s. 65; t. 13, s. 66; t. 14, s. 51.

<sup>16</sup> J. Bartmiński: *Sposoby użytkowania gwary w utworach Dygasińskiego. W 60-lecie śmierci*. „Język Polski” 1962, nr 4, s. 271.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 270.

— Dwa sadła i dziesięć ścian płótna! (D, 242).

— Piej, babulo, piej! (D, 247).

— To jest zrobione! (D, 292).

Może to ziele, co mnie w żywot weszło, to twoja taka łaskawość (łagodność) i wesołość [...]. (D, 308).

Homonimy są, rzecz jasna, odwrotnością asymilacji i dysymilacji, a ich cytowanie polega na ekwiwalentyzacji metatekstowej lub na efekcie zera ekwiwalentyzacji. Tworzą tu jednak grupę szczególną, ich bowiem czytelność polega na rozpoznaniu w znanym nieznanego. Konotacja homonimu to także dziecięcość, polegająca tym razem na wrażeniu niewłaściwego, niepoprawnego użycia wyrazu (jakby przyswojonego poprawnie, lecz błędnie stosowanego). Istotne wydaje się w tym przypadku także wywołanie efektu osłabienia więzi znaczącego ze znaczonym. Dodajmy jeszcze, że cechą charakterystyczną cytowania gwary w powieści jest szczególna częstotliwość użycia zaimków, zaimków przysłownych i przysłówków, które pełnią funkcję wskaźnika przynależności wypowiedzi do gwary. U Orzeszkowej spotykamy więc wyrażenia takie, jak: *ale* (a tak), *chodzi* (dosyć), *kaś*, *taś*, *taki* (jednak), *zeuszyciem*. Sposób dystrybucji tych cytatów jest mocno osadzony w tradycji. Niektóre z nich zostały wyodrębnione w rozprawce Jana Czeczota dołączonej do *Piosnek wieśniaczych znad Niemna i Dźwiny* (1846), zatytułowanej *Niektóre przysłowia i idiotyzmy w mowie Sławiano-Krewickiej z postrzeżeniami nad nią uczynionymi*. Znalazły się tu jako owe „idiotyzmy” między innymi: *hodzie*, *hodzia* (dosyć), *taki* (jednak)<sup>18</sup>. Ten drugi wyraz występuje bardzo często u Kraszewskiego i czasem spada na niego cały ciężar reprezentowania gwary. Dla ilustracji wypis zdań zaopatrzonych w ów „znak stylizacyjny” tylko z dwóch kolejnych stron *Budnika*:

— I pewnie, i pewnie — spieszenie dodał Maciej — bo ja taki pewniusięńko bym tam języka w gębie zapomniał. [...].

— Ot, taki co bieda to bieda! [...].

Nie, taki potrzeba koniecznie odepchnąć grosz, kiedy grosz do kieszeni się sunie. [...] Panie Boże odpuść, ale mi taki prawda ciąży i muszę ją wyśpiewać [...]. Powiem taki prawdę całą. [...]

A taki co prawda to prawda!<sup>19</sup>

Takie drobne i poboczne składniki wypowiedzi mają — jak widać — charakter indeksalny i muszą być jako indeksy rozpoznawalne, a zatem często powtarzane. W pierwszej powieści ludowej Orzeszkowa konstruuje

<sup>18</sup> J. Czeczot: *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny*. Wilno 1846, s. 77, 92.

<sup>19</sup> J. I. Kraszewski: *Budnik...*, s. 182—183.

tekst mający być kontrpropozycją wobec modelu tego gatunku stworzonego przez Kraszewskiego. Nie przypadkiem chyba rola indeksu gwarowości została tu przerzucona na drugi z cytowanych przez Czeczotę „idiotyzmów” — słówko *hodzi* (dosyć), powtórzone w tej niewielkiej powieści aż dwadzieścia jeden razy (*taki* tylko trzy razy). Już w *Dziurdziach* wszystko wraca do normy: *taki* przeważa znów ilościowo (jedenaście razy) nad *hodzi* (dwa razy). W *Chamie*, ograniczającym do minimum cytaty gwarowe, stosunek obu słówek jest bardziej zrównoważony (*taki* — pięć razy, *hodzi* — trzy razy). Częstotliwość indeksu gwarowości jest wprost proporcjonalna do liczby cytacji. Oczywiście, podobnych indeksów jest równocześnie kilka i dopiero ich konstelacje stanowią większość występujących w danym tekście cytowań.

## Przekleństwa

Pierwszy w powieściach chłopskich Orzeszkowej cytat gwarowy brzmi następująco:

— Kab ty skisła! Kab ciebie wołki!... (N, 8).

Rozpoczyna więc autorka cytowanie mowy chłopskiej od przekleństwa, które należy do ścisłego repertuaru stereotypów powieści ludowej. Chłopa przeklinającego pokazywał już Kraszewski w *Ułanie*, powtarzając odpowiednią kwestię wielokrotnie, a nawet w końcu przydając jej komentarz autorski:

— Sto czortów ich... zawołał Okseń, rzucając worek o ziemię.

— Sto czortów ich m... niech sobie, co chcą, robią zresztą — rzekł do siebie — ja taki kiedyś się zemszczę.

Niechaj sobie robi, co chce, przyjdzie kolej na mnie. Sto czortów!

— Sto czortów — spluwając zawołał Okseń — niechaj teraz robi, co chce, dajcie jej pokój.

Większą część czasu pędził za stołem w karczmie, pijąc sam, częstując drugih; ale trunek nawet nie rozwiązywał mu ust, milczał jak kamień i niekiedy tylko przekleństwo zwyczajne... — Sto czortów ich... — wybiegało, świadcząc, że czuł coś przecie.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> J. I. Kraszewski: *Ułana...*, s. 116—127.

Przekleństwo pełni tu trzy co najmniej funkcje: indeksalną, bo jest splecione z mową jednej postaci (Oksenia), mimetyczną, bo reprezentuje chłopską mowę, i ekspresywną, bo jest jedynym wyrazem tajonych emocji. Charakter uogólniający przekleństwa jako typowej cechy chłopskiej mowy wyznacza tradycja ludoznawcza. Łukasz Gołębiowski podkreślał już, omawiając zwyczaje Rusinów, specjalną ich predylekcję do przekleństw. „Rusin — pisał — w łajaniu używa najzłośliwszych wyrazów, życzy nałożenia głowy, czyli śmierci, pęknięcia, pożarcia od ziemi, ślepoty, wszelkiego rodzaju choroby, mianowicie febry, czyli traści, i mąk wszelkich, przez diabła wykonać się mających.”<sup>21</sup>

Orzeszkowa cytuje obficie przekleństwa w *Nizinach* i *Dziurdziach*, wyposażając bogato pod tym względem mowę postaci. Można, czerpiąc z tych powieści, zestawić wyrażenia ilustrujące wiernie obserwacje Gołębiowskiego. Cytacje takie niosą przede wszystkim konotację chłopskości i rusińskości:

Jasiuk ten, kab jeho paralusz kinuu, kab jemu kości pakrucioło [...]. (N, 157).

Kab im ręce połamało, kab im skonanie ciężkim było! Kab oni królestwa niebieskiego nie oglądali! (D, 237).

Kab na was chalera! (D, 239).

— Kab oni potopili się oboje! Kab im oczy prędzej na ten świat pozamykały się [...]. (D, 310).

Najpiękniejszą kolekcję przekleństw gromadzą *Dziurdziowie*, gdzie, podobnie jak w przypominanych wyimkach z *Ułany*, cytaty tego rodzaju podlegają ścisłej dystrybucji, dając w efekcie ciąg sfabularyzowany. Innymi słowy: cytowanie przekleństw nie ogranicza się tu do funkcji mimetycznych, bo przeklinanie staje się zarazem ważną funkcją fabularną. W *Ułanie* przekleństwa Oksenia łączą się ze słowami zgody na jawny romans żony z paniczem („niechaj sobie co chcą robią”). Zgoda jest wymuszona i pozorna, a przekleństwa mówią prawdę o emocjach i zamiarach skrzywdzonego. Dlatego są sygnałem groźby i zapowiedzią zemsty.

W *Dziurdziach* Orzeszkowa dysponuje przekleństwem podobnie. Oto kilka reprezentujących społeczność wiejską postaci wypowiada zaklęcia pod adresem ujawnionej przez magię czarownicy:

Piotr [...] idąc trząsł się cały z żalu i ze złości, od czasu do czasu zza zaciśniętych zębów wyrzucając straszne przekleństwa. — Kab jej nogi połamało! kab ona świata za płaczem nie widziała, wiedźma ta przekłeta, nieprzyjaciółka boża, dusza chrześcijańska czartouskiej sile zaprzędana! (D, 295).

<sup>21</sup> Ł. Gołębiowski: *Lud Polski jego zwyczaje, zabobony*. Warszawa 1830, s. 127.

Teraz Piotrowa wybuchnęła i po nieskończoną ilość razy wiedźmą ją nazwała. Nie przeklinała bardzo, bo już przyzwyczajenia tego i umiejętności tej nie miała [...]. (D, 300).

Trzeba przyznać, że te „lżejsze” przekleństwa też robią wrażenie:

Bodajby ty ze lnu tego sobie i swoim dzieciom śmiertelne koszule utkała! (D, 297).

A jedna z kobiet głośniejsze jeszcze niż inne, mazgajowatym, przewlekłym głosem zawiodła:

— K a b temu, co h e t o zrobił, dobrego życia nie było! K a b on za krzywdę ludzką zmarnował się i na pogrzebach dzieci swoich płakał! (D, 305).

Te przekleństwa są więc zdarzeniami, których rytm przygotowuje dramatyczny finał powieści. Gest cytowania przekleństwa jako stereotypowej reprezentacji chłopskiej mowy jest zarazem gestem cytowania ludoznawczej charakterystyki Rusinów i gestem narracyjnym. Philippe Hamon zwrócił uwagę na takie właśnie sprzężenie zwrotne w powieści realistycznej: pisarz, wprowadzając swoją, wypełnioną wiedzą, fiszkę, musi produkować zdarzenia nadające temu wprowadzeniu prawdopodobieństwo. Badacz francuski określił zespół motywów fabularyzujących wprowadzenie wiedzy w tekst powieściowy mianem pustej tematyki<sup>22</sup>. Analizy Hamona dotyczą opisu, ale — jak widać — zachowują swą aktualność w szerzej pojętym obszarze cytowania. Przenosząc spostrzeżenia Hamona w strefę stylizacji gwarowej i podporządkowanego jej cytowania tekstów folklorystycznych, takich jak przekleństwo, można powiedzieć, że cytowanie przekleństw służy przedstawieniu Rusinów, a fabularyzacja przeklinania ma motywować cytowanie przekleństw. Równocześnie, jak informują przytoczone przykłady, każdy przeklina inaczej, jest więc przeklinanie okazją do charakteryzowania postaci poprzez powtarzanie już przypisanych im cech. Sposób cytowania przekleństw w *Chamie* Orzeszkowej najlepiej odpowiada obserwacjom Hamona. Najwyraźniej chodzi tu o pokazanie przeklinania po prostu jako charakterystycznego zachowania werbalnego, dlatego motyw wprowadzający musi być — inaczej niż w *Dziurdziach* — szczególnie błahy, a jego nieistotność — dodatkowo akcentowana w narracji. I tu właśnie jest miejsce na „pustą tematykę”, motywującą określony cytat gwarowy, na przykład drobne czynności, napotykaające na przeszkody:

Dawaj siarczyki (zapalki), gdzie siarczyki? [...] Kobieta jak cicha mysz związała się w ciemnej izbie, dłonie po piecu, przypiecku, stole i ławach przesu-  
wając. Przy tym szeptała:

<sup>22</sup> Ph. Hamon: *Czym jest opis?* Przeł. A. Kuryś, K. Rytel. „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 1.

— Kab ich paralusz kinu! Kab oni skrucilisia! Kab ich chwaro ba...

Tak złorzeczyła zapalkom, których znaleźć nie mogła. (C, 95).

— Trzasek nie ma... Kab ich... (C, 127).

Używanie przekleństwa jako reprezentacji mowy chłopskiej staje się w latach osiemdziesiątych stereotypem wszelkiego rodzaju ludowych obrazków i bez szczególnych umocowań w tekście, demonstrowanych tutaj na przykładzie *Dziurdziów*, nabiera charakteru czysto konwencjonalnego. Pisząc w 1888 roku o *Postaciach ludowych w beletrystyce*, Ostoja zauważa z ironią nadużycie tego chwytu: „Chłop pijany wracając z jarmarku, zgubił czapkę, za co go żonka złajała [...] — z tego powodu powstaje fotograficznie wierny obrazek, w którym wymyślanie ma przedstawiać gwarę ludową [...]”<sup>23</sup> Szczególną konsekwencją podobnego przedstawiania gwary jest efekt narzucenia mowie chłopskiej w ogóle „grubego”, „przeklinającego” charakteru. Wiąże się to z ekspresywnym traktowaniem gwary tam, gdzie występująca postać chłopska jest dwujęzyczna, to znaczy dysponuje językiem ogólnym i gwarą zarazem Kazimierz Kaszewski, rozpatrując podobne zjawisko u Kraszewskiego, notował: „Dlaczego wciąż rozmawiając z panem po polsku, jak nawykła, dzieckiem będąc we dworze, nagle wykrzyknik ten rzuciła po rusku, językiem, który wyssała z matki i którym modliła się do Boga? Drobnym rys, ale jeden z tych mistrzowskich, delikatnych a prawdziwych, które uchodzą przed okiem ogółu.”<sup>24</sup> Tym samym efektem kontrastu języków posługuje się Orzeszkowa w *Chamie*. Paweł, rozmawiając z Franką po polsku, przechodzi na ruszczyznę w momentach silnego wzburzenia:

Słowa te ukuły go snadź dotkliwie, bo ochłonął, głowy ręką dotknął i po chłopsku zaszeptał:

— Ot tobie na! oś szczo wymyśliła. (C, 21).

Wyrwał nagle z piasku całą garść kwiatów i z niespodzianą dla niego gwałtownością zaszeptał:

— Kab ciebie! Kołem język w gębie stanął! Taki wstyd! (C, 22)

Jak zwykle, gdy był wzruszonym, po chłopsku mówił [...]. (C, 126).

Widać tu dosyć wyraźnie narzucanie cytatomu gwarowemu tej samej konotacji, jaką ma gdzie indziej przekleństwo. Mowa chłopska sprawia wrażenie zgeneralizowanego przekleństwa i można by ją nazwać w ogóle mową przeklinającą.

<sup>23</sup> Ostoja [J. Sawicka]: *Postacie ludowe w beletrystyce*. „Przegląd Literacki”, dodatek do „Kraju” 1888, nr 33, s. 11.

<sup>24</sup> K. Kaszewski: *Wstęp*. W: J. I. Kraszewski: *Wybór pism*. Odczyt I. *Powieści sielskie*. Warszawa 1884, s. XLI.



# Przysłowia

Przywoływanie przysłów jest obok cytowania przekleństw jednym z najstarszych stereotypów przedstawiania gwary w powieści ludowej. W skrajnej postaci tekst imitujący mowę chłopską zamienia się w wiązanek przysłów i powiedzonek. Dla przykładu fragment z opowiadania Adama Pługa:

- Ot tak to lubię! — zawołał Ostap.
- Raz rodyła maty, raz i propadaty!
- Hirsz łycha bida nebude! — krzyknęli inni.
- Nie zginiem i żadnej biedy nie będzie — ozwał się Maksym — wiecie przysłowie: hromada welyki czołowik!<sup>25</sup>

Obecność przysłowia może być sygnalizowana, a ono samo identyfikowane na różne sposoby. W *Ulanie* Kraszewski cytuje przysłowie w tłumaczeniu, notując w nawiasie jego lokalizację i koloryt gwarowy, którego brak przekładowi, równoległe z cytatem częściowo wiernym oryginałowi:

Pan kiedy zły, straszny, gorzej wilka, jak ów powiadał (przysłowie Litwy i Poloszków).

To już taka dola, skaczy wraże, jak pan każe.<sup>26</sup>

W *Jermole* cytat jest wierny i sygnalizowany graficznie:

— H de r y m, h de K r y m! Rotmister! on tobie to poradził?<sup>27</sup>

W końcu ze względu na wyjątkową trwałość tradycji fakt posługiwania się przysłowiem może być tylko wzmiankowany w narracji, jak w powieści *Jeża*:

Uznał on zdanie wnuka i poparł je nawet przytoczeniem przysłowia stosującego się do okoliczności, lecz doradzał rozwiązać w postępowaniu.<sup>28</sup>

Przysłowia są pamięciowym zapisem mądrości chłopskiej, co przyznają postaci nie identyfikujące się z chłopstwem, jak w *Budniku* Kraszewskiego:

To i chłop głupi, a powiada: Nie wziawszy na duszu, nie bude w duszy.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> A. Pług: *Piastunka*. W: *Zupełny zbiór pism*. Żytomierz 1862—Wilno 1863. S. I. T. 1, s. 62.

<sup>26</sup> J. I. Kraszewski: *Ułana...*, s. 98, 115.

<sup>27</sup> J. I. Kraszewski: *Jermola...*, s. 153.

<sup>28</sup> T. T. Jeż: *Hryhor Serdeczny...*, t. 13, s. 50.

<sup>29</sup> J. I. Kraszewski: *Budnik...*, s. 183.

Szczególną rolę przysłów w folklorze białoruskim podkreślali zbieracze ludowych pamiątek przez cały wiek XIX. Już w 1840 roku Aleksander Rypiński pisał o przysłowiach: „Lud białoruski ma ich niezliczone mnóstwo. — Oryginalna ich zwięzłość i trafne zastosowanie jasno nam dowodzą: czym by był dowcipny wieśniak tej błogiej krainy, gdyby zbawienny promień oświaty chciał kiedy i w jego ubogi zajrzeć kątek!”<sup>30</sup> Jeszcze mocniej akcentował znaczenie przysłów białoruskich Felicyan Suryn, publicysta „Tygodnika Ilustrowanego”: „Przysłowia są największym bogactwem utworów fantazji ludu białoruskiego. Cechy ich: jędrna treściwość, dosadny, oryginalny dowcip, w formie naiwnych, wcale nie zalecających się delikatniejszym uczuciom maksym wypowiedane. Odznacza je i owa praktyczna znajomość życia, którą się zdobywa po długiej a upornej walce z losem.”<sup>31</sup>

Normą w przypadku cytowania przysłów jest — jak widać już choćby z niektórych przykładów tu przytoczonych — zgodność, adekwatność przysłowia do sytuacji. Mimo bowiem, że — jak pisze Suryn — „jedno przysłowie wręcz przeciwne drugiemu głosi zdanie”, to jednak ten, „kto co dzień obcuje z ludem, pogodzić zdoła te pozorne sprzeczności”<sup>32</sup>.

Sposób cytowania przysłów białoruskich przez Orzeszkową jest zastanawiający: widać tu, jak i we wszystkich wcześniej omawianych przypadkach, że cytat jest zawsze podwójny, bo ogarnia również konteksty cytowanego. Przysłowie włożone w usta chłopskiej postaci ma reprezentować chłopską mowę i w tej funkcji podporządkowane jest powieściowej *mimesis*. To, w jak dużym stopniu mamy tu do czynienia z przejęciem gotowego sygnału, widać, gdy porównamy cytaty. Okazuje się wówczas, że w powieści nie cytuje się „niezliczonego mnóstwa” przysłów, o którym piszą zbieracze, ale bardzo ograniczoną liczbę tych samych przysłów. Słowem, cytuje się to, co było już cytowane, jak w przypadku przysłowia, które przytaczał w swych *Piosnkach wieśniaczych* Czeczot: „Nad siratoju, Boh z kalitoju, Nad sierotą, Bóg z kaletą”<sup>33</sup>, a za nim Kraszewski i później dwukrotnie Orzeszkowa. Oto fragmenty z *Jermoty*, *Nizin* i *Chama*:

— Już to prawda, że nie z każdym tak pójdzie jak z Prokopem; ale nad syrotoju, Boh z kalitoju — dodała — jakoś to będzie.<sup>34</sup>

— A co robić? — mówił dalej — co przepadło, to i przepadło. Nad sieratoju Boh z kalitoju! Z żonką i z dziećmi z głodu nie pomrzemy. (N, 53).

<sup>30</sup> A. Rypiński: *Białoruś*. Paryż 1840, s. 210.

<sup>31</sup> F. Suryn: *Słów kilka o tworach fantazji ludu na Białejrusi*. „Tygodnik Ilustrowany” 1873, nr 266, s. 58.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> J. Czeczot: *Piosnki wieśniacze...*, s. 111.

<sup>34</sup> J. I. Kraszewski: *Jermota...*, s. 187.

— Już teraz nie taki... troszkę poprawił się.

— Ale! nad sirotoju Boh z kaletoju!

Przysłowiem tę część rozmowy swojej z Pawłem zakończyła [...]. (C, 154).

Użycie przysłowia jest w tych trzech przypadkach dwojakie: w powieści Kraszewskiego i *Chamie* Orzeszkowej podobieństwo okoliczności jego wypowiedzenia jest ogromne. Mówią stare kobiety, przysłowiem pocieszając mężczyzn, którzy się podjęli wychowania podrzutek. Przysłowie, rzec można, sprawdza się w następujących dalej wypadkach. I choć u Kraszewskiego pomyślność mija, gdy sierota przestaje być sierotą, katastrofa końcowa właśnie dlatego nie podważa słuszności przysłowia. Inaczej jest w *Nizinach*: owym sierotą ufającym w boską opiekę jest człowiek dorosły, obciążony rodziną, którego dalsze losy niczym wyrażanej przysłowiem nadziei nie potwierdzają: w finale widzimy, jak go, pijanego i agresywnego jak zwierzę, prowadzą do aresztu za pobicie stryja. Przysłowie nie sprawdza się i jest najwyraźniej niestosownie użyte. W sumie Orzeszkowa, przytaczając to samo co Kraszewski przysłowie, demonstrowa sposób cytowania radykalnie odmienny w *Nizinach*, a dostrzegalnie zbieżny w *Chamie*.

Drugie z cytowanych w *Nizinach* przysłów białoruskich użyte jest bardziej dwuznacznie. Czeczot objaśnia je następująco: „Przypomniała baba dziewięćwieczór. Przypomniała baba dziewięćwieczór. (Dziewięćwieczór jest przed ślubem. O starej przypominającej dzieje swej młodości; albo o przypominających rzecz dawną).”<sup>35</sup> W *Nizinach* użycie tego przysłowia jest stosowne, bo rzeczywiście chodzi o kontekst zdefiniowany przez Czeczotą, to znaczy przypomnienie młodości przez starą:

— Ot — rzekł — przypomniała sobie baba dziewięćwieczór i płakać stała (zaczęła)... (N, 10).

Ale tym przysłowiem chce Jasiuk powstrzymać wymowność Krystyny, która żali się, że nie zaznała małżeństwa („Ni mnie kiedy drużki na dzieży sadzały...” N, 9), a przeto i owego „dziewięćwieczoru”, który ślub poprzedza. Kontrast obu tekstów: skargi i napomnienia, odsłania jakby mimowolnie grubiaństwo takiego użycia przysłowia.

W *Dziurdziach*, tak obfitujących w przekleństwa, brak właściwie akcentowanych przysłów, a zwroty podobne do przysłów wypowiadają postaci drugoplanowe i negatywne zarazem: „Niechaj bije, byle lubił” (D, 261, 287) — powtarza dwukrotnie Rozalka, której udział w intrydze przeciw „wiedźmie” jest zasadniczy. Inny zwrot przysłowiowy wkłada

<sup>35</sup> J. Czeczot: *Piosnki wieśniacze...*, s. 113.

autorka w usta zdegenerowanego pijaka, którego także obciąża współwina za zamordowanie bohaterki:

— Czemu im nie żyć koli czort wiedźmie pomaga...

— Pomaga czy nie pomaga, a taki im dobrze, kiedy hrosze mają — zauważył Szymon, a po chwili myślenia machnął ręką i zamruczał: — To i co z tego? Pies kudłaty, jemu ciepło, chłop bogaty, jemu dobrze... (D, 323).

Przysłowia i zwroty przysłowiowe są zatem uposażeniem postaci przepełnionych resentymentem i popychających do zbrodni.

Trafność użycia przysłów w *Chamie* jest różna. Przysłowie może utrwaląc fałszywą świadomość, mylną, powierzchowną diagnozę sytuacji.

Na tych to chrzcinach najmocniej utrwaliło się przekonanie, że o niegodziwej żonce zupełnie on już zapomniiał i nad jej utratą smucić się ani myśli. [...] Filip nawet na chrzcinach syna, podpiwszy sobie, wesoło szwagra chłopskim przysłowiem zaczępił:

— A co, dziewier? jak toj kazau... baba z kalos, kalosom lekcze! (C, 121).

Przysłowia należą w *Chamie* do ekwipunku intelektualnego postaci wiejskich, a ich prostoduszność lub patriarchalna mądrość kontrastuje z odmienną, miejską mentalnością Franki:

[...] z owyobrażnią na te nieznane rozkosze całkiem tępą, z duszą zupełnie im obcą, ręką machał i z zamyślonym na ustach uśmiechem powtarzał chłopskie przysłowie:

— Ot, zwyczajnie! Boh z ludźmi robić ihrysko, odnoho wysoko, druho ho nisko! (C, 67).

Sorok liet, babskij wiek, moja ty mileńka!

— Ot, chamskie przysłowie! Albo to prawda? (C, 161).

We wszystkich przykładach z *Chama* zwraca uwagę akcentowanie chłopskości lub — w ustach Franki — „chamskości” przysłów, co wyklucza ich uniwersalizację jako mądrości narodu. Używanie przysłów ulega u Orzeszkowej problematyzacji i jest częścią polemicznego stosunku pisarki do poprzedników będąc zarazem powtórzeniem gestów cytowania (czy nawet identycznych cytatów), które już fundowały i nadal fundują powieściową *mimesis*.

To, co cytowane i sam sposób cytowania nie jest w przypadku stylizacji gwarowej dowolne, ale podlega daleko idącej stereotypizacji. Mowa chłopska przedstawia się, w kontraście z mową czytelnika, jako mowa zdeformowana. Odczytanie konotacji „znaków stylizacyjnych” pozwala uzyskać obraz najeżony sprzecznościami: mamy więc z jednej strony płynący z przekręcania, wykoślawiania, zdrabniania, przesuwania

znaczeń, efekt dziecięcości mowy chłopskiej, jakby mowy w stanie kryształizowania się, *in statu nascendi*. Z drugiej strony efekt grubiaństwa mowy przeklinającej. Dołącza się do tego archaiczność jako efekt mowy gnomicznej, posługującej się przysłowiem. Nie ma więc spójnego obrazu mowy chłopskiej w powieści.

## Pieśni

### Powieść ludowa

Powieść ludowa cytuje pieśni, korzystając z repertuaru nagromadzonego w licznych dziewiętnastowiecznych zbiorach. Fakt cytowania bywa często ujawniany przypisami autorskimi. Tak jest w drugim wydaniu *Ulany*: w zakończeniu ósmego rozdziału autor podaje w przypisie dołączonym do tekstu pieśni informację o źródle (R. Zienkiewicz: *Pieśni ludu pińskiego*<sup>36</sup>). W *Wiejskich zarysach* Jan Kanty Gregorowicz postępuje identycznie, znacznie dokładniej lokując w przypisach źródła obfitych cytatów. Na s. 142 tomu 1 znajdziemy na przykład czterowiersz opatrzonego odsyłaczem: „Zobacz *Pieśni ludu*, zebrane przez K. Wł. Wojcick. tom 2, s. 378.”<sup>37</sup> W tekstach o wyraźnie realistycznych ambicjach podobny zabieg jest głęboko dwuznaczny: przypis potwierdza prawdziwość śpiewanej przez fikcyjne postacie pieśni, ale zarazem ujawnia, że znalazły się w ich ustach zaczerpnięte z książek. Realizm wpada tu we własne sidła: ujawniając się jako prawda, obnaża swój cytatowy, „tekstowy” charakter. Przepisując pieśni ludowe ze zbiorów mających ściśle uporządkowanie, powieściopisarze respektują także wiedzę na temat sposobu funkcjonowania cytowanych tekstów w folklorze. I tu więc także cytowanie oryginału jest zdublowane przez cytowanie wiedzy o nim. Autor jednego z pierwszych zbiorów pieśni ludowych Wacław z Oleska pisał we wstępie: „Pieśni ludu są to historie we-

<sup>36</sup> J.I. Kraszewski: *Cztery opowieści...*, s. 395.

<sup>37</sup> J.K. Gregorowicz: *Wiejskie zarysy*. T. 1. Warszawa 1854, s. 142.

wewnętrznego świata.”<sup>38</sup> Pogląd ten, zakorzeniony w romantyzmie, staje się później w pozytywizmie elementem potocznej świadomości, stereotypem, zgodnie z którym opis pieśni jest zarazem opisem psychiki ludu. Czterdzieści lat po Wacławie z Oleska F. Suryn, oceniając „twory fantazji ludu na Białejrusi”, do bardzo pochlebnej opinii na temat przysłów dodaje: „Nierównie mniejszej są wartości pieśni; swywola w nich posunięta aż do ostatniego cynizmu. Mało melodyjne, częstokroć nie tchnące liryzmem szczerych uczuć, nie mogą wytrzymać porównania z pieśniami współbratnich Ukraińców [...]”<sup>39</sup> Dalej autor rozwija swą krytykę w diagnozę kulturową, malując wizerunek duchowy Białorusina: „[...] proza życia, ów nieskończony szereg maluczkich zabiegów, zajęła wszystkie chwile żywota Białorusina, niemal od kolebki do grobu. Dlatego też nie miał czasu na kontemplacyjne wglądanie w głąb własnego serca, ani zdołał w naszej przyrodzie monotonnej, surowej, lecz tą właśnie surowością szczytnej i pięknej, dojrzeć owej szczytności, owego piękna; dojrzeć w tworach Boga niezbitego dowodu istnienia jego i wielkości [...]”<sup>40</sup> Podobne diagnozy mają w odniesieniu do pieśni także stroń pozytywną, mianowicie przekonanie o ścisłym sytuacyjnym dopasowaniu pieśni do najdrobniejszych realiów, towarzyszących wykonaniu. Białorusin poddany „prozie życia” pojmując swą twórczość poetycką w nierozzerwalnym związku z okolicznościami. Tę właściwość poezji ludowej akcentował jeszcze w 1845 roku Ignacy Chrapowicki: „Każda piosnka gminna, będąc prawie zawsze improwizacją, zawiera choć kilka rysów malujących przedmioty otaczające poetę lub insze towarzyszące mu okoliczności. Wieśniacy nieradzi nawet powtarzać pieśni mniej zastosowanej do chwilowego położenia, w którym znajdują się; zapewne dlatego, że w takim razie mniej czują poetycznej jej piękności, nie mogą przyjąć do duszy wszystkich jej tonów w całej pełni onych. Nieraz wieśniaczki, zabierające się do śpiewania, mówiły mi: jakże mamy Panu śpiewać o Ułanie i Marysi, kiedy tu nie ma ani Ułanki, ani Marysi? W naszej piosnce mowa o brzozie, kalinie; tutaj nie ma ni brzozy, ni kaliny.”<sup>41</sup> Tego rodzaju adekwatność charakteryzuje również powieściowe cytaty pieśni, cytujące zarazem, jak z tego wynika, wiedzę określonego typu. Dla przykładu sposób, w jaki przytacza pieśń

<sup>38</sup> Wacław z Oleska [Zaleski]: *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. T. 1. Lwów 1833, s. XVIII.

<sup>39</sup> F. Suryn: *Słów kilka...* Podobnie A. Rypiński: *Białoruś...*, s. 136, w związku z pieśniami białoruskimi pisał: „Przyznam się szczerze, że za ukraińskimi szaleję więcej niż za wszystkimi innymi.”

<sup>40</sup> F. Suryn: *Słów kilka...*

<sup>41</sup> [I. Chrapowicki]: *Rzut oka na poezję ludu białoruskiego*. „Rubon” 1845, t. 5, s. 44.

Gregorowicz: chodzi o fragment z odsyłaczem do Wójcickiego, który był przed chwilą cytowany. Tekst Gregorowicza jest po prostu transkrypcją narracyjną spostrzeżeń Chrapowickiego:

— O! ho! ho! moja Małgoś, żebyś umiała, tobys tańczyła; ale jakoś do tańca nie masz dobrego składu, zawsze nogą dryp, nogą dryp. — I poprawiwszy czapki na głowie, zaśpiewał:

Tańczyła, nie umiała,

A matka ją po udzie,

Tańczujże tak jak ludzie.

Hu! ha! <sup>(1)</sup>

Tu już śmiech nie miał granic, bo istotnie Małgorzata chociaż z buziakiem nieszpetnym, była pozbawiona daru do tańca, i raz przez matkę wyprowadzona została z karczmy, bo się tak śmiano z jej nie taktowych w obertasie podskoków.<sup>42</sup>

Obok ścisłej odpowiedniości pieśni do okoliczności zewnętrznych pojawia się w powieściowym ich cytowaniu motyw komplementarny: użycie pieśni jako ekspresji przeżyć wewnętrznych postaci. Są bowiem pieśni traktowane jako, mówiąc słowami Wacława z Oleska, „historie wewnętrznego świata.” Postaci mogą przeto myśleć ich słowami, jak w *Chacie za wsią* Kraszewskiego:

Tomko pomyślał sobie słowami piosenki:

Ne welyka sercu tuha,

Ne budeś ty, bude druha.

I poleciał na tany do karczemki, za krasną twarzyczką, za białym liczkem i czarnym okiem, ku którym tęskno mu było przecie!<sup>43</sup>

Co więcej, pieśń może organizować, strukturalizować życie emocjonalne postaci ludowej, narzucać się jej wyobraźni. Posłużmy się przykładem z powieści *Jeża*:

Pieśń ta, którą spod topoli niegdyś słyszała, służyła jej niejako za nastrój ducha w tworzeniu rojeń o bracie. Brat był jej bohaterem.<sup>44</sup>

Cytat pieśniowy staje się tak powszechny i oczywisty, że jako znaczący odbierany bywa fakt jego nieobecności. Słowem, niecytowanie pieśni tak samo znaczy jak jej cytowanie i może prowokować komentarz. W recenzji *Szkiców węglem* Chmielowski pomija — jako oczywisty — fakt przytoczenia piosenki drwala Rzepy, a interpretuje fakt, że nie śpiewa Rzepowa: „Umysłowość bardzo ograniczona; czytać ani pisać nie umie, i to jej nieraz bardzo boleśnie daje się we znaki; uroku

<sup>42</sup> J.K. Gregorowicz: *Wiejskie zarysy...*, t. 1, s. 142.

<sup>43</sup> J.I. Kraszewski: *Chata za wsią*. Kraków 1963, s. 311.

<sup>44</sup> T.T. Jeż: *Hryhor Serdeczny...*, t. 13, s. 56.

poetycznego nie posiada, bo nawet nie śpiewa.”<sup>45</sup> Zarazem przecież i ta — jak każda inna — konwencja przedstawiania prowokuje sceptycyzm i protesty. „Zasłyszanych kilka piosneczek na weselu lub dożynku, pochwyconych kilka powiastek na wieczornicach, jak nawzajem rozbudzona dzikość we wzburzeniu namiętym, nie dają jeszcze prawdziwego wyobrażenia o charakterze ludu wiejskiego.”<sup>46</sup>

Później, w charakterze kontry, mogą się pojawić opinie jaskrawsze. W takim rewizjonistycznym duchu pisze w związku z *Postaciami ludowymi w beletrystyce* Ostoja: „Chłop nasz w ogóle muzykalnym nie jest [...], ogranicza się do dwóch, trzech najbardziej popularnych melodii, przystępnych dla jego słuchu i zdolności. Pomimo to artyzm chłopski w powieściach objawia się tylko w formie muzyki.”<sup>47</sup> Tego rodzaju rewizjonizm w stosunku do entuzjastycznego ujmowania folkloru z perspektywy romantycznej jest stanowiskiem formułowanym u schyłku lat osiemdziesiątych i — jak zobaczymy — ma wiele wspólnego ze sposobem traktowania pieśni ludowej w chłopskich powieściach Orzeszkowej.

## Niziny

W pierwszej chłopskiej powieści Orzeszkowej, *Nizinach*, sam sposób cytowania folklorystycznego oryginału zasługuje na szczególną uwagę. Cechuje go przede wszystkim zupełny, poza jednym tylko drobnym wyjątkiem, brak cytatów całych tekstów albo tylko całych części tekstów w postaci na przykład pojedynczych zwrotek pieśni. To odróżnia zdecydowanie *Niziny* od następnej chłopskiej powieści autorki — *Dziur-dziów*. Powieść nie może zatem pełnić roli medium, środka przekazu autonomicznych tekstów, które by tylko reprodukowałą, podawała niejako z drugiej ręki, pokazując obok, poza granicą cudzysłowu, sposób funkcjonowania tych tekstów w sytuacjach określonych dla opisywanej kultury. Że tak właśnie mogłoby być — dowodzą najlepiej *Dziur-dziowie*. Pieśni przytaczane w tej powieści wraz z towarzyszącą im narracją przepisał Oskar Kolberg i umieścił w stosownej tece, nadając

<sup>45</sup> P. Chmielowski: *H. Sienkiewicz. W: Pisma krytycznoliterackie*. Opr. H. Markiewicz. Warszawa 1961. T. 1, s. 462.

<sup>46</sup> L. Siemieński: *Dzieta*. T. 2: *Varia — Rozstrząsania i poglądy literackie*. Warszawa 1881, s. 288.

<sup>47</sup> Ostoja: *Postacie ludowe w beletrystyce...*, nr 31, s. 7.



im tym samym walor dokumentu<sup>48</sup>. *Niziny* nie nadają się do podobnego zabiegu. Być może dlatego inkrustacja tekstu powieści cytataми pieśni białoruskich uszła uwagi Włodzimerza Monacha w przywoływanej pracy.

W powieści przeważają cytaty lub parafrazy cytatów w stanie rozbicia, rozdrobnienia, zawsze fragmentaryczne, zestawione jakby dowolnie. Zawsze też dane w użyciu, w mowie postaci. Dotyczy to w szczególności językowej kreacji bohaterki *Nizin* — Krystyny. Podstawowym sposobem prezentacji czy raczej autoprezentacji tej postaci jest rodzaj monologu, skomponowanego w formie wariacji na temat kilku motywów streszczających losy bohaterki. Owe motywy stanowią swego rodzaju kolaż cytatów z różnych pieśni białoruskich, splecionych z wyimkami opisów obrzędu weselnego.

Ni mnie kiedy družki na dzieży sadzały, ni mnie śpiewały: „Koni do cugu! koni do cugu!” ni ja ziarno w kąty mężowskiej chaty sypała ni mnie teszcza (matka męża) głowę dzieżą nakrywała... (*N*, 9).

Słowa monologu nawiązują do opisu obrzędu oczepin, sporządzonego przez Gołębiowskiego w rozdziale *Ludu* poświęconym Rusinom: „Swaszka przystępuje i posadziwszy na dzieży pannę młodą, kładzie jej czepec, lecz ta zachęcona następnym śpiewem towarzyszek, zrzuca go na ziemię.”<sup>49</sup> Z innych fragmentów opisu wesela skonstruowany jest ciąg dalszy: „Matka potem oboje młodych szczerze obsypuje ziarnami owsa. [...] Przybywszy z społeczeństwem do mieszkania rodziców męża, oblubienica podobnie od mężowskiej matki odbiera powitanie i oboje znowu potrząsają owsem.”<sup>50</sup> Obok opisu wesela można też rozpoznać w monologu Krystyny cytaty — parafrazę pieśni weselnej: „Da cugu koniki, / Da cugu zaprahajuc / Czas tabie, Marysko, / Da szlubu wybierajsie” (*F*, 344<sup>51</sup>). Charakterystyczne, że zwykła w opisach etnograficznych narracja didaskaliowa (czynności družek, panny młodej, teściowej), towarzysząca cytowanym pieśniom, została tu przekształcona poprzez paralelizm, rytmizację i rymy także w pewnego rodzaju nieregularną strukturę

<sup>48</sup> Współczesny wydawca z kolei usunął ten materiał jako pochodzący z niepotwierdzonego źródła. Dowodzi to, że powieść jako „przekaznik informacji” miała inną wiarygodność w XIX wieku, a inną w XX. Por. O. Kolberg: *Białoruś — Polesie*. Warszawa 1968, s. XXVI—XXVII.

<sup>49</sup> Ł. Gołębiowski: *Lud Polski...*, s. 104.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 216, 217.

<sup>51</sup> W ten sposób oznaczam cytaty ze zbioru Michała Federowskiego: *Lud białoruski. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877—1905*. T. V: *Pieśni*. Warszawa 1958. Liczba oznacza stronę.

pieśniową czy pieśniopodobną. Równocześnie całość zakomponowana została na zasadzie litoty (ni mnie... ni mnie...), która jest obca folklorowi białoruskiemu i zdradza swoje literackie pochodzenie (por. *Szkice węglem*: „— Ni ja się szaleju najadłam, ni mnie giez ukąsił”, s. 25). Monolog ten jest powtarzany wielokrotnie. Zawiera, poza skargą nieślubnego macierzyństwa, swoisty kontrmotyw, wyłożony też z pomocą cytacji i parafraz. To jakby racja bytu bohaterki *Nizin*, jej *credo*, które wypowiada zawsze, gdy sama staje się przedmiotem rozmowy albo gdy zwraca się ku innym z zapytaniem lub prośbą.

Sama jedna ja żyła, pracowała, horowała, skórę z rąk sobie zdzierała [...], a wszystko o synkach swoich [...]. (N, 10).

Pracowała ja, horowała, żęła, pleła, najmowała się do wszystkiego, skórę sobie pracą z rąk zdzierała [...], a wszystko dla nich zbierała. (N, 60).

Ot, co ja mam; ciężką pracą uzbierałam [...], horowałam i uzbierałam. Sama, prócz Pana Boga nikt nie pomagał. (N, 61).

Dziewiętnaście lat synków ja swoich hodowała, pracowała, horowała [...]. (N, 81).

[...] ni ja chaty własnej i ludzkiego uszanowania kiedy zaznała... Pracowała, horowała, skórę sobie z rąk zdzierała i synków swoich, dwa słoneczka moje jedyne hodowała i lubiała... (N, 148).

Powtarzająca się, pleonastyczna zbitka „pracowała, horowała” zwraca uwagę czytelnika podkreśleniem słowa *horowała*, wyodrębnionego tak, jak inne cytaty z języka białoruskiego. Słowo to stało się jakby refrenem tej pseudopieśni i zarazem magicznym zaklęciem, streszczającym, *pars pro toto*, cały wywód bohaterki. Ciekawe, że słowo *horować* jest niemal jedynym wyrazem nie przetłumaczonym przez Orzeszkową, choć w powieści objaśnia się wyrazy prostsze. Pozostawia to wspomniany efekt magicznego zaklęcia, jaki towarzyszy każdemu pojawieniu się tego wyrazu, zawsze tylko w wypowiedziach tej jednej postaci. O potencjalnej wieloznaczności słowa informuje Czeczot: „Harawać, harować, horować [...], usilnie i ustawicznie ciężko pracować. Lind. Horo- hara -wać, pracować w niedoli, trosce, z wytrwałością. Może pochodzić od harać, arać, orać; skąd aretaj, a.m. oracz (rataj, rolnik). Ross. gorevat, biedować, trapić się; gore, bięda, nędza, utrapienie. X. Dudziński, haru, haru! wykrzyk. tłumaczy: niby pracuj a pracuj.”<sup>52</sup> Zestawienie słów „horować, pracować” spotykamy w pieśni przytoczonej przez Piotra Bykowskiego, pochodzącej z okolic Pińska. Zawiera się w niej skarga kobiety zniewolonej: „Czy ja żywu, czy panuju, / Czy

<sup>52</sup> J. Czeczot: *Piosnki wieśniacze...*, s. 76—77.

ja horuju, czy pracuju? / Ja ne żywju, da ne panuju, / Jaż horuju, da pracuju.”<sup>53</sup> „Horowanie” łączy się też, jak w monologu Krystyny, z „hodowaniem” dzieci w pieśni poleskiej cytowanej przez Zygmunta Pietkiewicza. Matka przekazuje tu córce następujące przesłanie: „— Da haruj, maje dzicia, / Tak, jak ja harawała / I was maleńkich hadawała.”<sup>54</sup> Stała więc między motywami sieroty, harowania i hodowania dzieci dobrze się utrwaliła w literaturze. Zagadnięta przez krewne sierota Marysia z *Chaty za wsią* odpowiada: „— Bóg zapłać [...] Haruję i żyję.”<sup>55</sup> W *Jermole* starzec broni swego prawa do Radionka, wołając: „A kto go hodował, harował, pracował i chuchał?”<sup>56</sup> W *Dziurdziach* sierota mówi o sobie tymi samymi słowami: „Pracuję, horuję, jak ten wół w jarzmie, a dobrego słowa od nikogo nie posłyszę...” (D, 280). Jest więc skarga wyrażona słowami „harować, pracować” głęboko osadzona w kontekście folklorystycznym, ale i w literackim stereotypie. Skarga ta uzyskuje najbardziej znaczący kontekst w pieśni białoruskiej, którą warto przytoczyć w całości (interesujące nas słowa pojawią się w ostatnim wersie):

Zakawała zieżiuleńka cieżez sad leciaczy,  
Zapłakała sirotańka na służbu iduczy.  
Akazausia juoj Pan Buoh na wysokom niebi:  
Czaho płaczasz, sirotańka, czaho tabie tryeba?  
Oj, jakża mnie nie płakaci, muojża muocny Buoże,  
U minie czuży baćko daj czużaja maci,  
Ni spahadaje u raboci czużoho dziaciaci.  
Oj, ni płacz-ża, siracina, ni płacz, maładaja,  
Dau Bouh tabie ruki, nohi, jaśnieńkije uoczy,  
Pracuj, haruj, sirotańka, da ćuomnaji nuoczy. (F, 636).

Przywołana pieśń (wraz z zasygnalizowanym kontekstem) pozwala uchwycić ostateczną sankcję filozofii życiowej sieroty z *Nizin*, a za razem prawidła rządzące językiem postaci. Wzorcowi zaczerpniętemu z pieśni zawdzięcza bohaterka powieści rację swego bytu, gdyż odnajduje w nim on po prostu sposób wykonania boskiego zlecenia. Mowa postaci ujawnia się tutaj jako język tyleż stereotypowy, co zrytualizowany, jak podkreślają wszystkie zanotowane wcześniej cechy monologu Krystyny.

Łatwość identyfikacji, idąca w parze ze swobodą cytowania czy też

<sup>53</sup> P. Bykowski: *Pieśni obrzędowe ludu ruskiego z okolic Pińska*. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej.” Kraków 1878. T. 2. Dział III, s. 278.

<sup>54</sup> Z. Pietkiewicz: *Lud Polesia litewskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 22, s. 347.

<sup>55</sup> J. I. Kraszewski: *Chata za wsią...*, s. 275.

<sup>56</sup> J. I. Kraszewski: *Jermola...*, s. 198.

recytowania fragmentów tekstów kultury, które nadają jednostkowym losom sensy ogólne, rodzi podejrzenie o bezkrytyczność podobnej identyfikacji. Takie podejrzenie nie jest odkryciem Orzeszkowej, ale jak wszelka wiedza o użytkownikach folkloru demonstrowana w powieści ma swoje źródła w już zapisanym. W artykule *O poetycznych wyobrażeniach ludu litewskiego*, opublikowanym w „Tygodniku Ilustrowanym”, Mścisław Kamiński stawiał podobną kwestię: „Że zaś w pieśniach ludowych często koniec nie odpowiada początkowi, a nawet wręcz mu jest przeciwny, przypisać to należy bardzo prostej przyczynie, a mianowicie, że albo pieśń była mylnie spisana, albo że dyktujący ją włościanin bezmyślnie skleił dwa lub więcej ustępów różnych pieśni w jeden.”<sup>57</sup> Wcześniej Ignacy Chrapowicki zauważył, że ukryte w gminnych powieściach znaczenia symboliczne mogą być „dzisiaj już tajne dla samego gminu.”<sup>58</sup> Poetyka kolażu, rządząca konstrukcją wypowiedzi postaci, zdradza arbitralność w wykorzystaniu gotowych wzorców. Krystyna adaptuje wzorzec do własnych potrzeb, swobodnie dodając elementy obce, ale sprzyjające identyfikacji (zestawienie pieśni weselnej i pieśni sierocej, z których każda ma swoje miejsce w systemie folkloru i są to miejsca przeciwstawne). Sierota z pieśni jest niewinną dziewczynką i służy nie dla siebie, Krystyna jest matką dwóch nieślubnych synów i pracuje dla nich i na własny pogrzeb. Powieść nie jest wszak w najmniejszym stopniu oskarżeniem bohaterki, ale raczej deprecjacją systemu kultury, w którym się ona porusza. Folklor, jego teksty, okazują się systemem słabym, wewnętrznie niespójnym: jego fragmenty nie noszą w sobie całości, poddają się manipulacji.

Autorka wszak nie ogranicza demonstracji słabości opisywanej kultury do pokazania jej niespójności. Służący identyfikacji losów postaci stereotyp podlega pod koniec powieści gwałtownemu rozbiciu. Ukryty sens sceny, jaka rozgrywa się między Krystyną i „hadwokatem” w jego apartamentach, można ujawnić w pełni dopiero, gdy się bierze pod uwagę odwołanie do pieśni białoruskich zawarte w monologu bohaterki. Będzie on tu powtórzony po raz ostatni i nie pojawi się już więcej aż do końca utworu, bo w tej właśnie scenie identyfikacja z wzorcem będzie mocniejsza niż kiedykolwiek i zarazem okaże całą swoją złudność. Wymówiwszy swą magiczną formułę („Pracowała, h o r o w a ła, skórę sobie z rąk zdzierała...” N, 148), Krystyna po raz pierwszy używa jakby pełnej cytacji ze swej pieśni:

— Do jaśnie wielmożnego pana ja jak do Pana Boga... (N, 148).

<sup>57</sup> M. Kamiński: *O poetycznych wyobrażeniach ludu litewskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 35, s. 20.

<sup>58</sup> [I. Chrapowicki]: *Rzut oka na poezję...*, s. 59—60.

A „hadwokat” orientując się, że chodzi o prośbę nie popartą groszem, odpowiada pytaniem, po którym następuje milcząca reakcja interlokutorki:

— Moja kochana — rzekł zimno — powiedzże ty mnie: czy ja jestem Panem Bogiem?

Na to dziwne pytanie, czarne, smutne, błagające oczy popatrzyły na niego ze zdziwieniem i wstydliwie okryły się powiekami. (N, 150).

Rzeczywistość rozbija stereotyp, pozostawiając zdziwienie i wstyd. Cytat folklorystycznego autentyku, który miałby stwarzać iluzję rzeczywistości, staje się tutaj, w momencie ujawnienia jego kontekstu, dokumentem nieautentyczności życia, charakteryzowanego przy jego pomocy.

Odwołania do pieśni białoruskich są podstawą konstrukcji innej formy prezentacji świadomości postaci, formy, którą ze względu na funkcję należałoby utożsamić z monologiem wewnętrznym. Pisarka pragnie tu odtworzyć proces myślowy, spełniający rolę motywacji psychologicznej. Chodzi o moment zasadniczy dla dalszego biegu akcji: decyzję bohaterki, by oddać ostatnią część wdowiego grosza „hadwokatowi”. Ta decyzja pociągnie za sobą ostateczną katastrofę: nie przynosząc pomocy starszemu synowi, spowoduje utratę szacunku młodszego i przekreślenie dorobku całego życia. Zamiast monologu wewnętrznego wykorzystano tu narrację, która rekonstruuje treść melodii, jaką wygrywa na trąbce eks-żołnierz, umieszczony poza kulisami przedstawionej sceny. Krystyna słucha melodii i podkładając pod nią słowa identyfikuje w tym swoistym tekście własne położenie i los syna. Oto fragment wstępny całości znacznie obszerniejszej:

[...] z dala, od chaty Mikołaja, płynęły tony trąby przeciągłe, smętne, wołające...

Tam tak skądś, od skraju świata, żołnierska trąba na Pilipka woła: „Pójdź tu od matki i rodzonej wioski! pójdź tu na smutek! pójdź tu na mękę! pójdź tu na marne zginienie!” (N, 129).

Orzeszkowa odwołuje się tutaj do fragmentów dwóch pieśni wojackich. Pierwsza z nich, szeroko rozpowszechniona, zarejestrowana w wielu wersjach, opowiada o rozstaniu wdowy z synem oddanym w sołdaty. Syn prosi matkę o prezent pożegnalny: trzy trąbki (lub trzy dudy):

Oj, odnoju cichuju	jak na konia wsiadaju:
za doleczką lichuju,	w żałośnuju zaihraj
a druhoju żałośnu,	jak iz dwora zjeżdżaju,
a treciuju hałośnu.	a w trćiuju cichuju
W hołośnuju zaihraj,	za doleńku lichuju. <sup>59</sup>

<sup>59</sup> R. Zienkiewicz: *Piosenki gminne ludu pińskiego*. Kowno 1851, s. 306.

Drugi wykorzystany tekst to „pieśń werbowników”:

Zabudź ojca, zabudź matku,  
Pakiń wiosku, pakiń chatku,  
Zabudź siostru, zabudź brata,  
A sam przystań za kamrata. (F, 803).

Żegota Pauli cytuje wersję ukraińską tej pieśni, objaśniając, że chodzi tu także o taniec, który się nazywa werbowaniec: „Jest to rodzaj tańca wojennego, zwykle przy werbowaniu.”<sup>60</sup> Mamy więc do czynienia z tekstem o ścisłej przynależności gatunkowej. Oba wykorzystane teksty folklorystyczne mają w ramach własnego systemu funkcje wyraźnie określone, w tym wypadku przeciwstawne. W konstrukcji powieściowej oba te funkcjonalnie przeciwstawne teksty zostały na siebie nałożone: głos trąbki pożegnalnej zamieniono na melodię trąbki werbowniczej, a radosna pieśń werbowników wypełniona zostaje motywami swoistymi dla żałobnej pieśni pożegnania.

Kolejny fragment monologu wewnętrznego snutego pod melodię trąbki stanowi parafrazę innej pieśni białoruskiej.

A ot i wrony, i kruki czarne chmurą zawiesiły się nad mogiłką daleką, nad mogiłką żółtą, bez krzyżyka i trawki... Zawiesiły się chmurą wielką wrony i kruki czarne nad mogiłką bladzieńkiego chłopca, żołdacika młodego i kraczą, kraczą, kraczą... A trąba żołnierska gra i gra, gra i gra... do matczyngo serca ona gra... „Oj, przemień się ty, matko, w kruk albo wronę i leć na skraj świata, nad mogiłkę syna swego zakrakać wieczne odpocznienie!... (N, 129).

Orzeszkowa wykorzystuje tekst zanotowany przez Czczotą, poddając go daleko idącej transformacji. Matka pragnie tu zmienić się nie we wronę, ale kukułkę, i to pragnienie się spełnia. Warto przypomnieć przynajmniej fragment pieśni w przekładzie Czczoty:

Zasłyszala i westchnęła,	Przyleciała kukuleczka,
Silnie zapłakała;	Siadła nad murawą:
Czemuż to ja nie kukułka,	Podaj, podaj miły synu,
Ja bym poleciała!	Choćby rękę prawą.

Rad bym tobie podać obie,  
ale wyjść nie mogę;  
Chłodna ziemia, żółty piasek  
Zawaliły drogę.<sup>61</sup>

Łatwość różnych kontaminacji, a więc podatność tekstów folkloru na manipulacje ich użytkowników, dowodzi jakby niestabilności, płyn-

<sup>60</sup> Ż. Pauli: *Pieśni ludu ruskiego w Galicyi*. Lwów 1840. T. 2, s. 156.

<sup>61</sup> J. Czczota: *Piosnki wieśniacze znad Dźwiny. Księga III*. Wilno 1840, s. 29.

ności systemu, w którym funkcjonują. Przypomnijmy, że cała konstrukcja prezentowana jest jako myślenie Krystyny, jako jej myślenia ekwiwalent. Ma ono dostarczać motywu działania, które doprowadzi do katastrofy. Orzeszkowa puentuje monolog Krystyny, jednoznacznie oceniając ów motyw:

Teraz już jedna tylko żądza w niej zawrzała: zobaczyć Pilipka. (N, 129).

Ta „żądza” uczyni z bohaterki „złodziejkę”, co zostanie pokazane w następnej scenie („Pochylona, skurczona, krokiem złodziejki wsunęła się do komory [...]” N, 130).

I tu więc folklor został zaprezentowany przez Orzeszkową jako system znaczeniowy słaby, jako typ kultury podatny na manipulacje swych użytkowników, plastyczny w tym sensie, że nie tworzący wyrażonych, nienaruszalnych opozycji wartości, zdolnych sterować zachowaniami podmiotu. Dlatego rusińscy chłopci Orzeszkowej tak łatwo poddają się z kolei manipulacjom z zewnątrz, stając się niejako naturalnymi ofiarami ludzi reprezentujących systemy znaczeniowe wcale nie lepsze, ale mocniejsze, o wyrazistszym ustrukturuowaniu opozycji, które wyznaczają układ wartości. W tym sensie „hadwokat” posługuje się mocną opozycją, w istocie logiczną sprzecznością: pieniądze — wszystko, bez pieniędzy — nic:

Pieniądze na tym świecie, to, moja kochana, wszystko, wszystko, a wszystko. Bez pieniędzy człowiek sam niczego nie wart i interes jego niczego nie wart... (N, 150).

Demonstrując swą diagnozę kultury ludowej, idzie Orzeszkowa tropem wyznaczonym przez tradycję ludoznawczą. Chodzi o cechę, którą Chrapowicki nazywał eklektyzmem chłopca. Mając na myśli „charakter naszego ludu”, pisał Chrapowicki: „Główną cechą tego charakteru jest łatwe przyjmowanie wszelkich chwilowych wrażeń, stąd słabość naszego chłopca ulegającego zawsze wpływowi działającym nań, wtedy nawet, gdy je uznaje szkodliwymi, i giętkość czyniąca go zdolnym do nabycia w prędkim czasie pewnego ukształcenia. [...] Ta słabość, giętkość i pochodzący z niej, iż tak się wyrażę, *eklektyzm*, jawnie pokazują się w odmianach obyczajowych i religijnych [...]”<sup>62</sup>

Oryginalna, choć w istocie sztuczna konstrukcja ekwiwalentu mowy wewnętrznej i wypowiedzi lirycznej postaci, ekwiwalentu zbudowanego na zasadzie kolażu folklorystycznego, nie mogła pozostać nie zauważona przez krytykę. Znamienne, że interpretowano pomysł Orzeszkowej w kontekście romantycznej poetyzacji folkloru. „W słowach Kry-

<sup>62</sup> [I. Chrapowicki]: *Rzut oka na poezję...*, s. 68.

styny i jej uczuciach — pisał Józef Kotarbiński — drży ta głęboka tęsknota, jaką w niektóre pieśni naszego ludu wszczepiła wiekowa niedola. Autorka rysy realne połączyła tu z pewną poetycznością, wolną od fałszu i bynajmniej nie kliwą.”<sup>63</sup> „Przejmując się — pisał Chmielowski — sposobem wyrażania uczuć swych przez lud, autorka zachowuje w *Nizinach* ten sposób nie tylko w mowach i rozmowach samych wieśniaków, ale i w tych ustępach, gdzie wprost opowiada jedynie; wówczas opowiadanie jako mowa uboczna przemienia się w przeciągły lament, z wyobraźni uczuć w formie ludowej wysnuty.” Autor omówienia powątpiewał jednakże, czy użyte słowa pełne poezji są „stosowne dla odtworzenia stanu umysłu i serca kobiety ciemnej”, choć do intencji pisarki odnosił się ze zrozumieniem, pisząc, że „pofolgowała szczątkowemu niejako w jej usposobieniu sentymentalizmowi, który kazał jej otoczyć postać ludową aureolą poetyczności”<sup>64</sup>.

Mimo więc zyskanego poklasku forma zaproponowana przez Orzeszkową chybiła celu, jaki zarysowuje wpisana w powieść diagnoza kultury ludowej. Tu zapewne tkwi przyczyna odejścia od kolażowej konstrukcji w dwu następnych powieściach chłopskich.

## Dziurdziowie

Powraca więc pisarka z pozoru do tradycyjnej praktyki autonomicznego cytatu folklorystycznego o funkcji, zdawałoby się, prezentystycznej, z równoczesnym uwydatnieniem estetycznego waloru autentyku. Podobne wnioski podejmuje cytowany już parokrotnie badacz folkloru, w czym w sumie nie przeszkadza mu narzucające się przecież spostrzeżenie w dysfunkcjonalizacji oryginału w powieści. Jedna z pieśni cytowanych w powieści należy — mówi Monach — „do pieśni rodzinnych, opiewających nieszczęśliwe małżeństwo, gdy tymczasem w *Dziurdziach* użyta została w innej funkcji.”<sup>65</sup> Tę nową funkcję wiąże badacz z liryzmem pieśni, który „wytwarza swoisty nastrój, urzeka czytelnika szczerością uczuć kobiety, której marzenia nie spełniły się”<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> J. Kotarbiński: *Powieści wiejskie I. Eliza Orzeszkowa: „Niziny”*. „Głos” 1886, nr 1, s. 11.

<sup>64</sup> P. Chmielowski: *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*. W: *Pisma krytycznoliterackie...*, t. 1, s. 381—382.

<sup>65</sup> W. Monach: *Folklor białoruski...*, s. 304.

<sup>66</sup> Ibidem.



Chodzi tu o cytat pieśniowy usytuowany z kilku względów w pozycji mocnej. Jest to bowiem pierwsza z przytaczanych pieśni; jej brzmienie wyprzedza pojawienie się w ramach przedstawionej sceny osoby wykonawczynie, będącej jednocześnie główną postacią powieści. Zjawienie nieoczekiwane i oczekiwane zarazem, stanowiące główną perypetię fabuły: Pietrusia „wychodzi na ogień” rozpalony dla wywabienia wiedźmy, której gromada przypisuje swe niepowodzenia:

[...] płomień buchnął wysoko, a blaski jego padły na stojący naprzeciw krzyż [...], wszyscy obecni bez wyjątku pochylili głowy i przeżegnali się powoli, nabożnie...

W tejsze chwili [...] dało się słyszeć dalekie jeszcze, ale rozgłosne śpiewanie. [...] płynęło melodyjnie i szeroko, na nutę łagodną i tęskną. (N, 197—198).

Na twarzach gromadki stojącej przed ogniem [...] odmalowały się zmieszane uczucia zadowolenia, przerażenia, nade wszystko zaś ciekawości. (N, 198).

Wykonawczynie zostanie rozpoznana, jeszcze zanim zjawi się na scenie, właśnie dzięki swej wykonawczej perfekcji, jest bowiem swego rodzaju ekspertem („nikt he tak nie śpiewaje, tylko ona.” D, 199), co potwierdzi później informacja narracyjna:

Dziewczęta w dniu świąteczne przychodziły do Pietrusi na śpiewanie. Nikt w całej wiosce nie śpiewał takim silnym i czystym głosem jak ona; nikt tylu pieśni nie umiał. (D, 278).

W przedstawionej scenie liryzm miłosnej pieśni mocno kontrastuje z ponurą atmosferą magicznego obrzędu. Efekt niedopasowania, nie stosowności zderzonych sytuacji: lirycznego wykonania i nieoczekiwanego obustronnie odbioru, tworzy niemal symboliczną prezentację zakłóconej komunikacji.

Ale można przecież dopatrzeć się tu, idąc śladem Monacha, jeszcze innego kontrastu: między znaczeniem i zarazem funkcją śpiewanej pieśni w systemie folkloru a sposobem jej użycia przez wykonawczynię. Trzy zwrotki pieśni nuconej przez Pietrusię pochodzą z pieśni białoruskiej, której trzy warianty zanotował Federowski, umieszczając teksty w działach: *Małżeństwo nieszczęśliwe*; *Niepewność, tęsknota*; *Zia dola* (F, 561, 128, 244). W pieśni mowa o miłości niespełnionej i skrywanej przez dziewczynę zaręczoną (lub ożenioną) wbrew swej woli z innym, niekochanym mężczyzną:

— Hdzie ty, dzieuczyno, myśłami błudzisz?  
Skaży ty praudu, kaho ty lubisz?  
Oj, znaju, znaju, kaho kochaju,  
Tylko nie znaju, z kim sia zwieńczaju! (D, 198).

Rzecz w tym, że historia, jaką opowiada pieśń, jest dokładnym odwróceniem losu Pietrusi, która odrzuca małżeństwo z niekochanym bogatym gospodarzem, by po sześcioletnim oczekiwaniu poślubić swego powracającego z wojska wybrańca. A jednak pieśń służy ekspresji jej własnych uczuć. Można więc mówić w tym wypadku o oddzieleniu ekspresywnej funkcji tekstu od jego funkcji znaczeniowej, oddzieleniu dokonanym przez użytkownika.

Sytuacja przedstawiona przez Orzeszkową dostarcza jakby dodatkowej, wtórnej — bo wychodzącej poza system — motywacji wyboru pieśni przez bohaterkę. Owa motywacja nosi pewne znamiona cudzysłowu: Pietrusia posługuje się tekstem, którego znaczenie mogłoby zawierać w sobie jej los, gdyby, posłuszna namowie babki, przyjęła bogatego załotnika, nie ryzykując okupionego ogromnym wysiłkiem, niepewnego oczekiwania na powrót ukochanego. Oczekiwania łamiącego wszelkie normy środowiska. Usytuowanie postaci wśród tekstów kultury, które mogą objaśniać jej los, ale są dla niej nieczytelne, jest w powieści wyraźnie zwerbalizowane. Zapytana przez męża, czy są jakieś powody, by ją oskarżać o czary, Pietrusia nie potrafi udzielić odpowiedzi. Narrator opatruje tę scenę komentarzem:

Widocznie sama zagadki losu swego zrozumieć nie mogła i czy w istocie przyczyna jego w niej samej nie spoczywała, pewną nie była. (D, 318).

Podobny cudzysłów, akcentujący dodatkową motywację posłużenia się określonym tekstem, nie pasującym na pierwszy rzut oka do sytuacji wykonawcy, towarzyszy użyciu innej pieśni, śpiewanej przez Pietrusię w duecie z mężem na zakończenie omawianej „sceny z wiedźmą”:

[...] idąc, zaraz w początku drogi na skoczną, hulaszczą nutę śpiewać zaczęła najweselszą z pieśni wiejskich:

Hili, hili, szare husi,  
Szare husi na reku,  
O, jak związać białe ruczki,  
nie rozwiązać do wieku!...

[...] basowy głos [...] wesoło zawtórował trzeciej strofie pieśni:

Hili, hili, szare husi,  
Szare husi na Dunaj,  
Nie chacieła idźci za muż,  
Ciepier siedzi i dumaj! (D, 204—205).

Wariant tej pieśni notuje Federowski (F, 187). Cudzysłowowe użycie zacytowanej pieśni jest zarazem parodią jej użycia „stosownego”, zaprezentowanego również w powieści, jakby dla ukazania tła, na którym ujawniają się swoiste manipulacje użytkowników obdarzonych pewną

kompetencją, pozwalającą dopasowywać teksty do nowych, „niestosownych” sytuacji. Oto więc z kolei użycie „stosowne”:

[...] czasem tylko dziewczki z Suchej Doliny [...] mijając dziewczynę, której lata za dwudziestówkę już przeszły, niby tak sobie, ale w rzeczy samej do niej śpiewać zaczynały:

— Hili, hili, szare husi. (D, 223).

To śpiewanie „śmiesznych pieśni” jest wyraźnie dramatyzowane przez Orzeszkową, stając się motywem fabuły miłosnej. Po powrocie Michałka — ukochanego Pietrusi — starsze kobiety przypominają mu w karczmie o jej czekaniu, ośmieszanym przez dziewczki, które „dogryzają jej czasem i śmieszne pieśni do niej śpiewają” (D, 225). Ten sam motyw pojawi się następnie w pierwszej po latach rozmowie kochanków:

— A teraz dziewczęta śmieszne pieśni do ciebie śpiewają, że niby stara dziewczka z ciebie.

Wzruszyła ramionami.

— Niechaj sobie śpiewają. (D, 228—229).

Powtórzenie piosenki „na skoczną, hulaszczą nutę” (D, 203) jest więc w końcu w sytuacji Pietrusi, dopiero co mocą magii okrzykniętej wiedźmą, odwetem za doznane krzywdy, ale i nierozważnie rzuconym gromadzie wyzwaniem. Jeśli idzie o tekst śpiewany, to — rzecz można — tyleż jest on tu swym znaczeniem aktualny, przyległy do sytuacji, ile właśnie zdezaktualizowany, nieprzyległy. Staje się słowem własnym, w które zamieniło się słowo cudze.

Pieśń ludowa cytowana w *Dziurdziach* obficie i w ramach całości zwrotekowych integralnie, jest w powieści zawsze osadzona w bardzo wyraźnym kontekście sytuacyjnym. Ściślej: akt wykonania pieśni wraz z sytuacją wykonawcy wprowadzony tu jest w szerszą, równoległą lub ogarniającą sytuację komunikacyjną w powieściowym świecie. Mamy więc często do czynienia ze swoistym pomnażaniem kontekstu, w konstrukcji jakby szkatułkowej, z użyciem wspomnianego cudzysłowu sytuacyjnego. Tym, nieraz wielokrotnie, zestawieniem tekstu (znaczenia) pieśni z kontekstem rządzi na ogół kontrast, niedopasowanie, nieprzyległość, może najbardziej widoczne tam, gdzie „niestosowne” użycie odbija od „stosownego”. Orzeszkowa sama naprowadza na tę właśnie kategorię w scenie *Dziurdiów*, podporządkowanej niemal bez reszty poetyce zapisu folklorystycznego (D, 332—334), a zatem pozbawionej wszelkiego manipulowania relacją tekst — kontekst. Autorka przepisuje tu niemal dosłownie tekst Rypińskiego:

Najpierwszą z tych śpiewnych zabaw jest tak nazwana u nich: *Poduszczecka* (Páduszczecka): Gromada chłopców i dziewcząt staje do koła — biorą się jak

do mazura za ręce — wyselają jednego lub jedną, z chustką w rękę, na środek — i sami zaczynają wkoło tańczyć śpiewając:

Paduszceczka, paduszceczka, da ty puchowaja!

Maładuszka, maładuszka, da ty maładaja!

Kahò lublù, kahò lublù — tahò pocałuju!

Paduszczechu puchawuju — tamù podaruju!!!!...

Kiedy się tak raz i dwa wkoło okręca śpiewając ciągle — razem się zatrzymują i czekają: aż nim środkowa osoba zarzuci komuś, kogo sobie wybierze do gustu, białą swą chuścinę na szyję, a wyciągnawszy na środek: nie ucałuje i nie stanie sama w koło, zostawiając wyciągniętego na swoim miejscu — po czym znowu się następnie to samo z każdą nowo wywołaną osobą powtarza. — I to się nazywa grą Poduszczechki.<sup>67</sup>

W *Dziurdziach* otwarcie, „rozwuch” sceny zdradza niedopasowanie:

Teraz pośrodku izby młodzież wzięwszy się za ręce utworzyła koło, w które na żarty i ku rozśmieszeniu wszystkich wkręciła się jakaś stara, przysadzista baba [...], która jedną ręką na kłębie opierając się, a w drugiej poduszczechkę wysoko podnosząc, w kółko też skacząc z pociesznymi minami śpiewała:

Paduszczechki, paduszczechki, a wsie puchowyje;

Mołodzieńki, mołodzieńki, sowsiem mołodyje...

Tu wybuchnęły ogromne śmiechy, tak słowa piosenki źle stosowały się do przysadzistej, pomarszczonej, choć silnej jeszcze i uciechowej baby. (D, 332; podkr. K. K.).

„Stosowność” tekstu do kontekstu jest więc u Orzeszkowej artykułowana w narracji.

Czy jednak wskazane manipulacje kontekstem wykonywane są przez bohaterów Orzeszkowej świadomie? Czy raczej, poza ich świadomością, dochodzą tu do głosu mimowiednie podświadome motywy ich działań, skrywające lęki, obawy i urazy? Czy więc cudzysłów sytuacyjny, a zatem i nieprzyległość tekstu do kontekstu, dostępne są bohaterom, czy może tylko zewnętrznemu obserwatorowi, którego punkt widzenia konstruuje narracja?

Była już mowa o szczególnej kompetencji śpiewaczej głównej osoby dramatu, Pietrusi, która występuje w swej społeczności w roli eksperta. Charakterystyczne, że dysponowanie wyjątkowo dużym repertuarem folklorystycznym wiąże się ściśle z przekroczeniem istotnej granicy wioskowego życia: osiadłości, terytorialnego zamknięcia, zdradzając zarazem rys budzący naturalną podejrzliwość środowiska: nieautochtoniczność. W zamian właśnie śpiewanie wylicza się jako jeden z „żywiółów rodzinnych” Pietrusi: pieśń jest więc jakby dla głównej postaci ekwiwalentem jej autochtoniczności:

<sup>67</sup> A. Rypiński: *Białoruś...*, s. 180—181.

Aksena umiała mnóstwo bajek, a Pietrusia mnóstwo pieśni. [...] Bajki z różnych stron pozbierane, w wieczory zimowe opowiadała, a pieśni, choć już sama nie śpiewała nigdy, to nauczyła ich wnukę swoją, której żywiołami rodzinnymi zdawały się być: ruch, śmiech i śpiewanie. (D, 208; podkr. K.K.).

Wydaje się wszak, że takie zadomowienie w pieśni wraz z wyspecjalizowaniem się roli pieśniarza jest tu pokazane jako źródło procesu, o którym cały czas mówimy: odrywania tekstów od zrytualizowanych sytuacji, wzajemnie reglamentowanych w zamkniętym, autochtonicznym świecie. W rezultacie wysuwa się na pierwszy plan walor ekspresywny tekstu kosztem jego ciągłości i spójności. Bardzo jaskrawy przykład podobnego procesu można zaobserwować w *Dziurdziach* w scenie, w której żywiołowa radość wyrażona została wyrwanym z kontekstu, zdesemantyzowanym fragmentem pieśni pierwotnie — w systemie folkloru — artykułującej smutek.

I wielka, niezmacona radość tak ją całą napępiała, że nie mogąc na miejscu wysiedzieć, zeskoczyła z pieca i zaczęła, po izbie kręcąc się, na całe gardło wyśpiewywać:

— Jeś u menie mój mileńki,  
Wsia maja rodzina,  
Jak przyjedzie on do menie,  
Szczaśliwa hadzina! (D, 213).

Jest to fragment pieśni (chyba z pochodzenia ukraińskiej) zapisanej przez Kolberga w dziale *Smutek. Strapienie. Strata wianka. Wymówka. Skarga*, pieśni będącej skargą ubogiej dziewczyny z powodu nieszczęśliwej miłości do bogatego chłopca, skargą, zakończoną dramatycznym wołaniem:

Neszczasywa rodyłasia, neszczasywa zhinu,  
porodyła mene maty w nieszczastniu hodynu.  
Roztupysia, syne more, w swojej szynokosti,  
nechajże ja życie skończu w twojej głębokosti.<sup>68</sup>

Ze śpiewu Pietrusi pozwala nam jednak Orzeszkowa wylapać tylko jedną strofę, jakby podkreślając, że przyległość pieśni do okoliczności jej wykonania jest najzupełniej momentalna i przypadkowa, a czysta ekspresywność podobnego śpiewania bliższa naturze niż kulturze. Dlatego dalsze strofy pieśni zostały zestawione z naturalnymi odgłosami:

Piosenka przez Pietrusię rozpoczęta miała drugą, trzecią i czwartą strofę i dziewczyna prześpiewała je wszystkie, jak fryga zwijając się po izbie [...]. Kiedy na koniec śpiewanie dziewczyny i gdakanie kur, i chrzkanie wypędzonego do sieni wieprzka umilkły, ze szczytu pieca ozwała się Aksena [...]. (D, 213—214; podkr. K.K.).

<sup>68</sup> O. Kolberg: *Białoruś — Polesie...*, s. 336.

W innym miejscu *Dziurdziów* natknijemy się na zupełnie podobne, deprecjonujące przecież, zestawienie:

[...] izbę nappełniał zapach skwarzącej się na piecu słoniny i wesoły rozgłośny śpiew wnuczki. (D, 256; podkr. K. K.).

Najlepszym komentarzem byłoby tu przypomnienie zdania Konstantego Tyszkiewicza, który zanotował, że „Rusinka chętnie w każdej okoliczności piosnkę swą zanuci i ją swobodnie bez żadnej myśli śpiewa.”<sup>69</sup> Wprowadzenie pieśniowego cytatu w *Dziurdziach* naznaczone jest, zdaje się, co najmniej dwoma czytelnymi paradoksami. Najpierw tym, że wzrost kompetencji kulturowej związany z przekroczeniem kręgu autochtonii pociąga za sobą utrudnienie, a nie ułatwienie dostępu do rezerwuaru znaczeń zakrzepłych w tekstach folkloru. Potem zaś tym, że mimo opaczne, „niestosowne” użycie tekstów, mówią one jakoś o swych użytkownikach, lecz mówią nie im, a obserwatorowi umieszczonemu na zewnątrz. Inaczej: uporządkowane doświadczenia zmagazynowane w tekstach folkloru są poza zasięgiem jego użytkowników. Te teksty mówią przez nich i o nich, ale nie do nich.

## Cham

W *Chamie* — ostatniej z chłopskich powieści — Orzeszkowa sięga po oryginał folklorystyczny znacznie rzadziej niż w *Dziurdziach*, nie zmieniając jednak nic z paradoksalnego usytuowania cytatu pieśniowego w budowanym przez powieść kontekście. Przeciwnie, dystans dzielący tekst cytowany od kontekstu powiększa się jeszcze.

Warto na początek przypomnieć te momenty z poprzedniej powieści, w których mowa o pewnym szczególnym aspekcie, czy może nawet normie kobiecego śpiewania. Pamiętamy, że stara Aksena, zostawiając dla siebie opowiadanie bajek, „pieśni, choć już sama nie śpiewała nigdy, to nauczyła ich wnukę swoją” (D, 208). Stara baba, mizdrząca się i podrygująca w takt miłosnej piosenki, może rozweselać zebraną w karczmie gromadę, ale prawdziwe śpiewanie jest w *Dziurdziach* domeną dziewcząt.

W *Chamie* jedyną bez mała (nie licząc anonimowego głosu zza powieściowej sceny) śpiewaczką jest kobieta stara — odrażająco stara —

<sup>69</sup> K. Tyszkiewicz: *Wilija i jej brzegi*. Drezno 1871, s. 296.

Marcelka. Przez podkreślenie fizjologicznej strony śpiewania Marcelki uzyskuje Orzeszkowa efekt w swym turpizmie niesamowity. Marcelka śpiewa dwukrotnie tę samą pieśń miłosną (zarejestrowaną przez Fedorowskiego w kilku wersjach, por. *F*, 129, 178, 213) i oba jej występy warte są przypomnienia.

[...] z szarzejącej u drzwi kupy łachmanów wydobyło się coś na kształt śpiewu:

Powiej, wietre, powiej, wietre, z zielonoho hajju,

Powiernisia nasz panoczek z dalekoho kraju!

Jak ja maju powiewaci, koli haj wysoki,

Jak ja maju powiernuścia, koli kraj daloki!

Dziwny to był śpiew: basowy, ochrypły, dygocący, do wywodzenia tonów sił nie mający, jednak pełen żalości i skargi. (*D*, 86).

Bezkształtną od owijających ją łachmanów głową kołysała, a w piersi jej ni to płacz, ni to śpiew wzbierał, aż weszła dygotliwą, chrapliwą, jednak żalosną nutą. (*D*, 160).

Ten śpiew, rażący rozziwem między tekstem i okolicznościami wykonania, nabiera w powieści wielorakich funkcji symbolicznych, zawsze jednak czytelnych tylko dla odbiorcy, dla bohaterów — nieuchwytnych. Występy Marcelki poprzedzają dwie główne perypetie fabuły: ucieczkę Franki z lokajem i jej romans z Daniłkiem. W symbolicznym języku powieści „dziwne śpiewy” nie tylko te perypetie zapowiadają, ale jakby je wywołują, prowokują. Służąc ekspresji tajemniczej tęsknoty, nie akceptowanej przez wiejską społeczność, pieśń Marcelki jest jeszcze znakiem tego, co tak mocno akcentuje narracja: kontrastu między światem marzeń i rzeczywistością ról społecznych. I w tym sensie owo śpiewanie streszcza los starej żebraczki, ogarniając zarazem los Franki. Nie może jednak tych losów objaśniać samym bohaterkom, pogrążającym się w rozpacz i szaleństwie.

Najbardziej skrajnego przykładu podobnego wymykania się sensu folklorystycznego przesłania jego użytkownikom dostarcza jeszcze jeden cytat pieśni białoruskiej wprowadzony w *Chamie* w scenie, w której tekst przywoływany ulega zupełnej desemantyzacji na korzyść odłączonej od znaczenia funkcji czysto ekspresywnej. Zapis tekstu zastępuje tu właściwie zapis melodii:

[...] był tak spokojny, tak szczęśliwej przyszłości i dopięcia zamierzonego celu pewny, że przed wejściem do czołna, z cichą, ale promieniejącą wesołością w oczach rozejrzał się po błękitnym niebie i zielonej ziemi, po całej ślicznej, złotej pogodzie dnia majowego i na wiosłe oparty, wygwizdywał przez chwilę nutę chłopskiej pieśni:

Oj, u łuzi, pri darozi,

Razćwiela kalina;

Paradziła biedna udowa

Saładackoho syna...

Przestał gwizdać, ale w jednym z ogrodów wsi, od dwóch jabłoni i kilku wiśni gęstym i cienistym, kobiecy głos jakiś nutę spod stóp góry przybyłą podchwycił i cienko, donośnie, na świat cały, zda się zawodzić zaczął:

Paradziła jena joho,  
Do ciemnoi noczy;  
Dała jomu biele liczko,  
Da czarnyje oczy... (D, 154—155).

Tekst — czego dowodzi anonimowa śpiewaczka — pozostaje jeszcze w pamięci użytkowników, ale — zupełnie oderwany od swego sensu. Orzeszkowa cytuje jedną z najbardziej popularnych pieśni białoruskich (por. F, 769—770), gorzką balladę o beznadziejnym losie „sołdeckiego syna”, z góry przesądzonym, bo rodzi się on z wyrokiem samotnej śmierci z dala od matki i ojczyzny. I właśnie tę pieśń, która, jak dowodzą *Muzy*, fascynowała Orzeszkową swym smutnym liryzmem, każe pisarka gwizdać bohaterowi *Chama* w radosnym upojeniu „urodą życia.” I tu przecież niedostępne Pawłowi, posępne przesłanie pieśni prawdziwiej współgra z jego losem od beztroskiego „wygwizdywania”. Pewność „szczęśliwej przyszłości i dopięcia zamierzonego celu” okaże się już za chwilę złudzeniem. Kilka stron dalej „śpiew” Marcelki znów rozbudzi drzemiące demony i dramat Pawła rozpocznie się od nowa.

## Konkluzja

Zestawienie kontekstów cytatów folklorystycznych w trzech chłopskich powieściach Orzeszkowej z kontekstami użytymi tekstów w ich macierzystym systemie pozwala odsłonić, poza różnorodnością technik cytowania (ułamkowy, kolażowy cytaty w *Nizinach*, integralny w *Dziurdziach* i *Chamie*) pewną prawidłowość, za którą kryje się określona diagnoza i interpretacja folkloru i jego funkcjonowania w przedstawionym świecie. Świecie — dodajmy — traktowanym jako reprezentacja rzeczywistości historycznej. Orzeszkowa z reguły posługuje się pieśnią jako — można się domyśleć — najpełniejszą realizacją języka folkloru. Stosunek użytkowników folkloru do jego tekstów ujęty jest w każdej z trzech powieści nieco inaczej i zamyka się między manipulacją z jednej i desemantyzacją z drugiej strony. Pieśń stanowi tu komunikat przekazywany, ale nie odbierany (lub odbierany fragmentarycznie), którego się używa bez względu na znaczenie, przez co na pierwszy plan wysuwają się funkcje narzucone: ekspresywne, a więc polegające



na ruchu uzewnętrznienia, odśrodkowym, w przeciwieństwie do funkcji uwewnętrzniających, gdy tekst odbierany jest jako przekaz systemowy, utrwalający struktury wartości, przekaz, krótko mówiąc, informacji kulturowej i kulturowego zaprogramowania tego, co semiotycy nazywają „matrycowaniem” kultury. Orzeszkowa pokazuje zakłócenie owego „matrycowania” — paradoksalnie — w momencie, gdy powłaszczeniowa społeczność wiejska uzyskuje samodzielność w skali wcześniej nie spotykanej. Idzie tu autorka śladem różnych publikacji, które już w kilka lat po uwłaszczeniu rejestrowały zmiany w mentalności wiejskiej powodowane nową sytuacją. Konstanty Tyszkiewicz, zapisując rezultaty swych „terenowych” obserwacji, zauważył szczególną, rozkładową rolę wracających do wsi z szerokiego świata młodych żołnierzy. „Podobny przybysz, próżniak najczęściej, płacze się bezczynnie po wiosce, rozsiewając w niej zarodki fałszywych wyobrażeń, zuchwałych pomysłów, rozszerzając złe i szkodliwe nałogi.”<sup>70</sup> Jan Karłowicz w popularnym przedrukowanym przez wydawnictwo Orzeszkowej *Poradniku dla zbierających rzeczy ludowe* przytaczał opinię Kazimierza Łapczyńskiego, patrzącego na zachodzące na wsi procesy z optymizmem. „Tu uwłaszczenie, gdzie indziej oczynszowanie, a wszędzie rozpowszechniająca się nauka czytania, wyrzuca go [tj. lud] ze starych kolei i do zbratania się z cywilizacją europejską popycha. Za lat kilkanaście może w wielu okolicach zamilkną stare pieśni i podania. Dzisiejszy wieśniak może się przerodzić w innego człowieka.”<sup>71</sup> W eseju *Ludzie i kwiaty nad Niemnem* pisarka, wchodząc po trosze w rolę badacza folkloru, przejmuje obserwacje swych poprzedników, ale interesuje ją głównie rozkład tradycyjnego systemu kultury ludowej. „Wieśniak przez zbliżenie się z dworem, przez służbę wojskową, przez wykonywane rzemiosło, które z innymi warstwami społeczeństwa w stosunki go wprowadza, ku cywilizacji więcej posunięty, pozór ma roztrośniejszy i pod niektórymi względami istotnie więcej wie i rozumie od tych, którzy wieś swoją tylko dla pracy w polu opuszczają. Ale taki dworak, były żołnierz, rzemieślnik, do połowy już przynajmniej odwróconym jest od księgi wiedzy i wiary ludowej, o treści jej zapomniawszy, albo udaje, że zapomniawszy, bo dowiedział się lub zasłyszał, że wobec innych ksiąg jest ona błędną, a naturalnie, ogromnej wagi tego, co za błąd i ciemnotę poczytuje, znać ani rozumieć nie jest w stanie.”<sup>72</sup>

W dużym stopniu powtarza tu pisarka podobne wcześniejsze obser-

<sup>70</sup> Ibidem, s. 99—100.

<sup>71</sup> J. Karłowicz: *Poradnik dla zbierających rzeczy ludowe*. Warszawa 1871, s. 13.

<sup>72</sup> E. Orzeszkowa: *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*. W: *Drobiazgi*. T. 2. Warszawa 1952, s. 82.

wacje, które w związku z rozpadem kultury ukraińskiej formułował T. T. Jeż: „Póki lirnicy istnieli, to ci za pomocą dum i kasek utrzymywali w stanie żywym tradycję kozaczyzny. Gdy ich nie stało, tradycja zamierać poczyniała, przechowując się jedynie w postaci wspomnień o wspomnieniach w ustach starych ludzi. Zamierała jednak, nie czerpiąc zasiłku w stosunkach nowych. Zaporozże, Sicz straciły rację bytu i odbijały się jeno w szczątkach, w łachmanach, na których czas napisy zacierał.”<sup>73</sup>

Owe wymykające się własnym podmiotom, własnym użytkownikom, znaczenia tekstów folklorystycznych nie pozostają jednak stracone, chociaż dostępne są już tylko widzowi tkwiącemu na zewnątrz; dostępne też w całej swej urodzie są dlań teksty. Równocześnie świat, który się nimi posługuje, nie może już jakby usłyszeć komunikatów przez siebie nadawanych i dla tego usłyszenia potrzebuje świadka: pośrednika, tłumacza. Ów świadek, niczym Lévi-Straussowski mitolog, chwytą sens przekazu, tkwiący w tych strzępach i urywkach informacji, jakie do niego docierają. W esejach dopełniających wiejską trylogię na podobieństwo epilogu Orzeszkowa przedstawia dwa wcielenia tego świadka, wsłuchującego się w sens „księgi wiedzy i wiary ludowej”.

Jednym z nich jest Apollo — alegoria sztuki prawdziwej, ponad koniunkturami mód, które reprezentują tytułowe *Muzy*. W przeciwieństwie do nich, nazywających pieśń ludową „chaotyczną mieszaniną słów nie powiązanych z sobą i wszelkiej idealności pozbawionych”, Apollo „leci za wiejską pieśnią, a tony jej i słowa, jak szczere i czyste ły, na struny swej liry nawleka”<sup>74</sup>.

Drugi świadek to folklorysta (*Ludzie i kwiaty nad Niemnem*), zmuśniony badacz „zapomnianego języka”. Oto jak jego zadanie przedstawia Orzeszkowa: „Uczenie się czegoś o ludzie, od ludu, śmiało porównanym być może do wybierania garści ziarn konopnych z beczki maku. Poszukiwania i zapytania ucznia spotykają tu zazwyczaj u nauczyciela mniej więcej szczerą, albo udawaną bojaźliwość i wstydlivość, zupełnie rzeczywiste wahanie się nie wyćwiczonej pamięci i myśli, gawędę splątą i w ostatecznym wyniku płożną, czasem też dla przypodobania się lub zysku układaną naprędce improwizację. Wypada więc potrzeba udawania się do wielu z kolei źródeł w celu nie tylko stwierdzenia powziętej od jednego wiadomości, ale wyjaśnienia jej i udokładnienia”<sup>75</sup>.

Bez owego świadka — artysty i/lub uczonego — wieś nie wydaje się już zdolna do lektury tekstów własnej ongiś kultury. Grozi jej więc

<sup>73</sup> T. T. Jeż: *Hryhor Serdeczny...*, t. 13, s. 57—58.

<sup>74</sup> E. Orzeszkowa: *Muzy*. W: *Drobiazgi...*, t. 2, s. 83—84. Cytat lekko — dla wpasowania w wywód — zmodyfikowany gramatycznie.

<sup>75</sup> E. Orzeszkowa: *Ludzie i kwiaty nad Niemnem...*, s. 273.

realnie — jak sugeruje Orzeszkowa — zamrożenie przepływu informacji kulturowej. Wieś z powieści Orzeszkowej jest więc, gdy brać pod uwagę jej rzeczywistą tożsamość kulturową, w momencie przejściowym. Ten stan przejściowy prowadzić może ku dwóm rozstrzygnięciom: regresji do pierwotnej mądrości, nie obywającej się bez pośrednika, lub zastąpieniu osłabionego systemu innym (na przykład religią). Dwie pierwsze powieści chłopskie Orzeszkowej wypełnia bez reszty diagnoza, trzecia zawiera pewną wizję rozwiązań, które zresztą nawzajem się wykluczają. Mamy tu obok siebie powrót do natury zamiast do kultury pierwotnej i zastąpienie pierwotnej kultury nowym systemem (religią).

## Gawędy

Cytowanie gawęd ludowych było w literaturze zafascynowanej romantyczną wizją folkloru zabiegiem stereotypowym. Folklor białoruski miał tu dosyć uprzywilejowaną pozycję. Wystarczy przypomnieć tylko złożoną niemal w całości z przestylizowanego materiału folklorystycznego powieść Jana Barszczewskiego *Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*. Nie brak tam opowiadań o czarach, czarownicach, odbieraniu krowom mleka itp. Znajdziemy tu wszystkie motywy użyte potem przez Orzeszkową w opowieści o losach Aryny, oskarżanej przez wioskę o konszachty z diabłem. Wątek Aryny jest w zarysie szkieletem fabuły *Dziurdziów*. Mowa tu i o rzucaniu czaru na upatrzonego kochanka, i o podejrzliwości wsi wobec niczemu niewinnej zielarce. Skargę Aryny zanieśioną do dworu można by z powodzeniem włożyć w usta Pietrusi.

Nazajutrz Aryna przychodzi do dworu zapłakana — i opowiada Panom, że nieżyczliwi ludzie wszędzie o niej gadają, jakoby używała czarów dla szkodenia drugim, zaplatając załomy i odbierając mleko krowom; — przysięgała, że nigdy nic podobnego nie robiła, owszem starała się ludzom usłużyć w chorobach i w rozmaitych przypadkach, lecząc ich trawą, której skutki jej tylko wiadome — a ta nieżyczliwość zrobiła się w całej okolicy.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> J. Barszczewski: *Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*. T. 1. Petersburg 1844, s. 62. O znaczeniu Barszczewskiego dla kształtowania obrazu Białorusi mówi przy okazji *Powieści ludowych Orzeszkowej*

O ile historia Aryny jest zarysem głównego wątku w powieści Orzeszkowej, o tyle zestawienie jej z ogólnym schematem powieści ujawnia kierunek daleko idących transformacji. Łatwo zauważyć mechanizm restrukturyzacji, jakiej Orzeszkowa poddaje ten, z drugiej ręki wzięty tekst oryginału. Notabene, o r y g i n a ł jest terminem wyraźnie nietrafnym, bo źródło ukrywa się poza kopiami, poza tekstami odsyłającymi do innych tekstów. Kluczowe momenty zacytowanego przed chwilą tekstu zostały przez pisarkę przejęte i zarazem strawestowane lub wręcz zanegowane. Są nimi — w tekście Barszczewskiego — sytuacja komunikacyjna i spełniany akt mowy, a więc skarga zanesiona do dworu i składane przed nim (przed owymi abstrakcyjnymi „Panami”) przysięgi. To są parametry czy też ramy historii podejrzeń o czary. Kraszewski, posługując się nader schematycznie i nawiasowo tym samym wątkiem w *Chacie za usią*, zamyka historię w środowisku wiejskim, ale wykluczając udział dworu, podsuwa w jego miejsce matriarchalną Semenychę, postać złożoną ze stereotypów budujących jej niepodważalny autorytet.

Była to żona najbogatszego we wsi gospodarza, matrona poważna, władająca całą chatą, mężem i liczным rodzeństwem słuchającym jej z uszanowaniem, okryta już siwizną i zmarszczkami; kobieta dobra, pracowita, ale jak inne, przesądna.<sup>77</sup>

Oskarżana o czary Marysia składa przed takim autorytetem dowody niewinności:

Marysia przeżegnała się na wzmiankę o sile nieczystej i z przestraczem uderzyła w rączki.

— A mój Boże! — zawołała — któż mógł, któż mógł taką krzywdę wyrządzić sierocie? Wszak widzieli mnie w cerkwi, wszak się żegnam i modłę jak drudzy, a cóżem jak komu zrobiła złego?<sup>78</sup>

W ten sposób wątek czarownicy rozplywa się w idylli, a oskarżenie samo się ulatnia.

U Orzeszkowej wszystkie wypełnione przez poprzedników znaczeniowo miejsca wątku podejrzeń o czary są, by tak powiedzieć, puste. Nie ma w *Dziurdziach* dworu, ale nie ma i autorytetu w obrębie społeczności wiejskiej. Żona najbogatszego gospodarza, odwrotnie niż u Kraszewskiego, jest osobą ułomną i nie ma nic ze stereotypowego wyposażenia autorytetu:

Chmielowski: „Znaliśmy przedtem trochę Białoruś etnograficznie, znaliśmy ją w »fantastycznych obrazach« Barszczewskiego, teraz w tych nowych powieściach wiejskich Orzeszkowej mamy sposobność przypatrzenia się jej z bliska [...]”, s. 380.

<sup>77</sup> J. I. Kraszewski: *Chata za usią*..., s. 285.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 287.

Szczęściem już dla niej wielkim było i to, że mąż z chaty jej nie wyganiał, za niedołęstwo nie łajał, a nawet często ulitował się, żałośliwie nad nią głową pokiwał i po ludzku z nią pogadał. (D, 232).

Co więcej, nie ma u Orzeszkowej w decydującym momencie przysięgi i właśnie niemożność jej złożenia staje się przedmiotem opowiadania.

Agata porwała się z klęczek i syczącym głosem zapytała:

— Nie zrobiła? może pobożysz się, że nie zrobiła?

Pietrusia znowu profilem zwróciła się ku niej i oniemiała. W głowie jej zrobiło się ciemno jak w noc jesienną i wichrem tylko tłukły się po niej słowa:

— I zrobiła, i nie zrobiła... Może to nie od tego, a może i od tego... (D, 300).

Czarownica Orzeszkowej nie wie, czy jest winną czarów, nie rozumie swego losu, a jej bezgraniczna uczciwość nie pozwala na krzywo-przysięstwo. Autorka powtarza dwa razy (raz partnerem Pietrusi jest Piotrowa, raz Michałko) ramową dla wątku podejrzeń scenę, opatrując ją przejrzystym komentarzem, który wypunktowuje różnicę między Pietrusią a „inną”. I ową „inną”, nie ma wątpliwości, jest stereotypowa postać przekazana przez gawędę ludową, taka jak Aryna z „fantastycznych opowiadań” Barszczewskiego.

Pomimo tej niepewności inna roztopiłaby się cała w zaprzeczeniach, przysięgach, uniewinnianiu siebie, a złorzeczeniu ludziom, (D, 319).

W ten sposób, biorąc wątek gawędowy, czyni z niego pisarka punkt wyjścia do nowej konstrukcji, w której czary wymykają się władzy sądzienia uczestników fabuły.

W przypadku cytowania gawęd ludowych trzeba by właściwie mówić o strukturuwaniu niektórych wątków powieściowych według zaczerpniętych z oryginału zarówno szkieletów fabularnych, jak i pewnych wypełniających je szczegółów, które nierzadko były już wykorzystywane przez powieść ludową. Orzeszkowa nie ogranicza się przy tym do materiałów folklorystycznych białoruskich, ale posługuje się także zbiorami ukraińskimi. Chodzi tu zapewne o uzyskanie w efekcie stylizacji i parafraz synkretycznego przedstawienia „rusińskości”, być może dalekiego od etnograficznej ścisłości. Chmielowski pisał co prawda, odnośnie do Orzeszkowej, że „w powieściach jej ludowych występują nie jacyś ogólnikowi Rusini z poetycznym, trochę według poezji ukraińskiej przystrojonym odcieniem, ale mieszkańcy ściśle określonych granic”<sup>79</sup>, lecz sąd ten potwierdza co najwyżej skuteczność powieściowej *mimesis* i nie może być w jakikolwiek sposób obowiązujący.

<sup>79</sup> P. Chmielowski: *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej...*, s. 380.

Sposób przekształcania tekstów folklorystycznych w obrębie powieści można prześledzić na przykładzie gawędy ukraińskiej, której motywami posłużyła się pisarka, opowiadając o niezwykle miłości Michała Kowalczuka do Pietrusi w *Dziurdziach*. Przytoczmy najpierw fragmenty opowiadania ludowego z monografii Antoniego Nowosielskiego *Lud ukraiński*:

W jednej wsi była wid'ma; umizgał się do niej młody Kowalczuk; no umizga się, umizga się, co mam do tego! nie nasz to grzech, nie my za niego będziemy odpowiadać! Było tak może miesiący pięć, sześć, aż tu łap Kowalczuka w rekruty i popędzili go gdzieś pod Francuza [...]. [...] Nie było już Kowalczuka miesiący sześć; wszyscy już i zapomnieli we wsi o nim, aż tu starej Kotołupysze zebrało się na miłość: Kowalczuk to! Kowalczuk, ani je, ani pije, a wszystko o nim wspomina. Babie bieda, a ludziom śmiech! [...] aż wtem coś ogromnego leci w powietrzu; wszyscy podnieśli głowy, w momencie na całym wygonie zrobiło się cicho: widzą leci człowiek jak ptak i przez Bóg miły pić prosi. Przestraszył się naród bardzo; wszyscy w lecącym człowieku poznali Kowalczuka, przeleciał on przez wieś całą i padł na podwórzu starej Kotołupychi: tak dokazała swego, sprowadziła choć z daleka, skrzydłami do niej przyleciać!<sup>80</sup>

Przywołajmy teraz narracyjne fragmenty *Dziurdziów*, odtwarzające anonimowy punkt widzenia wioski.

[...] Michał Kowalczuk los wyciągnął i ze wsi wywędrował — do wojska. [...] Dwaj parobcy [...] odpowiedzieli w wiosce, że Pietrusia na kamieniu pod krzyżem żegna się ze swoim Kowalczukiem. Mówili o tym, śmiejąc się na całe gardło. Zaśmiały się kobiety. [...] Wszyscy we wsi jednogłośnie utrzymywali, że Pietrusia pożegnała się ze swoim miłym na wieki wieków, amen. Powrócić to powróci on tutaj na pewno [...], ale aż za sześć lat, a sześć lat to dla dziewczyny wiek. [...] Gdzie by on tam za sześć lat jeszcze jej zechciał! (D, 219).

Gdy po powrocie Michałka dochodzi do małżeństwa z Pietrusią, „opinia publiczna” (określenie autorki, D, 257) wioski interpretuje to wydarzenie jako rezultat czarów, tym bardziej że podczas nieobecności Michała Pietrusia uwiodła jeszcze innego mężczyznę (Stepana Dziurdzię), który nie może, jak Michałek, o niej zapomnieć.

Długo potem w Suchej Dolinie ludzie gadali, że Pietrusia i temu także cośś zrobić musiała. Bo któż kiedy słyszał, aby chłopiec, szczególnie jeśli w szeroki świat pójdzie, sześć lat o dziewczynie pamiętał, a jeszcze taki, któremu by najbogatsze dziewczęta wieszały się na szyję; aby ożenił się z dziewczką nie tak już młodą, ze wszystkim ubogą, przybłądą... Stepanowi zrobiła i temu zrobiła, tylko tamtemu odrobiła potem, a tego już sobie zabrała. Jakieś takie ziele zna czy co? a może i coś gorszego jeszcze... (D, 230—231).

Na czym, generalnie, polega transformacja oryginału w powieść? Orzeszkowa wybiera motywy gawędy, które, zdając sobie sprawę z dwu-

<sup>80</sup> A. Nowosielski [Antoni Marcinkowski]: *Lud ukraiński*. T. 2. Wilno 1857, s. 91—93.

znaczności sformułowania, można by uznać za realia: miłość wiedźmy do Kowalczuka, rozstanie spowodowane poborem w rekruty, liczba sześć określająca symbolicznie długość rozłąki, śmiech jako reakcja na niewczesne nadzieje zakochanej, powrót kochanka. Wyeliminowane zostają wszystkie elementy cudowności, tworzące puentę gawędy. Odwróceniu ulega porządek rozumowania przedstawiony w gawędzie: tam bohaterka jest wiedźmą i dlatego dokonuje cudu, w powieści „cud” wierności chłopca rodzi przekonanie o wiedźmowatości bohaterki. Najprościej byłoby powiedzieć, że Orzeszkowa wyposaża powieściową *opinio communis* w pamięć o tekstach takich, jak cytowana gawęda, a czerpane z owej kulturowej pamięci schematy rządzą tym, co autorka nazywa ironicznie w pierwszym zdaniu powieści „ruchem umysłów” („W Suchej Dolinie zapanował ruch umysłów widoczny i stopnia wzburzenia dosiegający.” *D*, 183). Ponieważ w historii Pietrusi jest wiele elementów, które łatwo zidentyfikować ze schematem, „myśl nieoswojona” interpretuje tę historię, nakładając na nią ów schemat. Zainteresowanie „myślą nieoswojoną” jest w powieści Orzeszkowej wyraźne, a jego wykładnikiem tekstowym jest właśnie stylizacja głównych partii narracyjnych na mowę zbiorową, chóralną — mowę pozornie zależną chóralną, według trafnego terminu Michała Głowińskiego<sup>81</sup>.

W praktyce pisarskiej rzecz ma się przecież inaczej: decydującą rolę dla sposobu transformowania oryginału odgrywa podporządkowanie go kategorii *mimesis*. Tekst ludowy jest w wyniku transformacji rozbity na dwa poziomy: wydobywa się z niego z jednej strony realia, czyli coś w rodzaju realnego podkładu zdarzeniowego, który służy strukturalizacji fabuły powieściowej, z drugiej strony odciedza się jego aparaturę interpretacyjną, która pozwala ustrukturalizować przedstawianą mentalność prymitywną. Ta redystrybucja oryginału odpowiada wymogom nauki. Orzeszkowa postępuje więc z tekstem gawędy ludowej w myśl przesłania dziewiętnastowiecznej antropologii, które brzmi: „Podanie jest historią twórców, ale nie bohaterów jego, i przedstawia życie nie bohaterów nadludzkich, lecz ludów poetyzujących.”<sup>82</sup>

Aby cały zabieg mógł się powieść, trzeba jednak budować schematy fabularne, które byłyby urealnieniem wyjściowych tekstów podaniowych. Przedstawienie rzeczywistości polega tu zatem nie tyle na niezależnej kreacji prawdopodobnych faktów, co na uprawdopodobnieniu cudowności. A to oznacza jej reinterpretację psychologiczną. Prawdziwy (czyli

<sup>81</sup> M. Głowiński: *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969, s. 123 i n. Autor zauważył obecność tej konstrukcji w powieściach Orzeszkowej.

<sup>82</sup> E. B. Tylor: *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*. Przeł. Z. A. Kowerska. T. 1. Warszawa 1896, s. 342.

fikcyjny, powieściowy) Kowalczuk pozostaje wierny swej miłości dla cudownych, acz realnych cnót ukochanej:

[...] jak tylko twoje horowanie i ten twój ciężki pot zobaczył, to zaraz serce cościś ścisnęło mi jak w kleszczach, a jak twoje oczy popatrzały na mnie, to cościś we mnie rozpułyło się jak ten miód... (D, 230).

Z transformacji tekstu wyjściowego bierze się dwuznaczna tematyka cudowności psychologicznej, posiłkująca się obficie stereotypami (na przykład oczy Pietrusi, „które szarą, błyszczącą, wymowną żrenicą zdawały się mówić, śmiać się, pieścić i śpiewać...” D, 200).

I odwrotnie: prawdopodobieństwo pomysłów fabularnych gwarantowane jest dzięki zastosowaniu przetransformowanych tekstów oryginalnych, które nadają opowiadanym zdarzeniom koloryt lokalny, zwłaszcza gdy zabieg dotyczy kluczowych momentów akcji. W finale *Dziurdziów* wprowadza Orzeszkowa jako bezpośredni motyw rytualnego mordu prze-strach, jaki budzi w pijanych chłopach błędzenie w śnieżnej zawiei. Posłużyła się tu pisarka materiałem folklorystycznym. Opowieść o błędzeniu w ciemnościach nocy, spowodowanym przez „złe”, zanotował w *Szlachcicu Zawalni* Barszczewski.

Lecz cóż się zdarzyło? choć droga tak im była wiadoma, że zda się zamrużywszy oczy każdy z nich mógłby dojść; błakali się do samego świtu nie wiedząc sami, w jakie zabrnęli strony; przy świetle dnia białego spostrzegli, że oni całą noc krążyli ciągle około karczmy, lecz znaleźć jej nie mogli, konia zmordowali i sami niewyspani powrócili do domów.<sup>83</sup>

Podobną historię, rozgrywającą się tym razem w zimowych realiach, podaje Andrzej Podbereski w *Materiałach do demonologii ludu ukraińskiego*; jest to opowiadanie furmana Demyda:

Odjechaliśmy może jakie kony jedne od lasu, widzimy na drodze przed nami rusza się wóz z sianem... [...] przypatrujem się — aż tu grudka ziemi tylko czarnej spod śniegu wystaje, a wóz z sianem i zginął!... Nu, nic jeszcze, przywidziało się... jedziem dalej, ale patrzymy: to góry jakieś przed nami, to niby znowu obłoki czarne migają, drzewa stoją... a jak dojedziem to tylko burzanu suchego krzaczek... Bo to, widzicie, już czortiaaka, Boże uchowaj, rozłoży karty i zacznie tuman w oczy nam puszczać... to moc nieczysta step równy robi górami, a obłoki w las czarny na ziemi zamieni; mały krzaczek u niego staje dębem, a gdzie grudka ziemi zmarzłej spod śniegu wystaje, to niby dom, albo kopica siana wygląda... Pilnujemy się teraz drogi dobrze: droga miejscami zawiana, miejscami gładka i wyslizgana: konie cztery dobre, wybiegane, idą różnie [...]. Dalej przed nami znowu zaczerniło coś tak niby kamień maleńki; dojeżdżamy bliżej... rośnie... i wyrosła sterta siana!.. Widzim, że już my nie tędy jedziem, gdzie nam potrzeba... ale nie ma co, trzymamy się już prześladku, bo kędy potrzeba, nie wiemy. [...]

<sup>83</sup> J. Barszczewski: *Szlachcic Zawalnia...*, t. 2, s. 36.



Byj johò neczysta syla! to my tak jak zrobiliśmy sami pierwszy ślad koło sterty, to i szlifujem całą noc po jednej drodze: dlatego to ona tak dobra nam pokazała się.<sup>84</sup>

Wiele szczegółów tego opowiadania przenosi Orzeszkowa do powieści bez zmian. Pisarka wykorzystuje zwłaszcza malujące koloryt frazeologizmy. Słowa furmana: „Już, czortiaka, Boże uchowaj, rozłóży karty i zacznie tuman w oczy nam puszczać, powtarza w *Dziurdziach* Piotr:

— Czort tuman w oczy puszcza! — odezwał się Piotr. [...]

Czort uwziął się dziś na nas, tuman w oczy rzuca i wodzi... (D, 377).

Zamiast sterty siana wstawia Orzeszkowa wzgórze Prychorki jako stały punkt odniesienia w przestrzeni. Realia zostały wymienione, ale schemat zdarzeń się powtarza. Trudno w tej chwili przytaczać końcową scenę *Dziurdziów*, przypomnijmy więc tylko, że do przejętego z opowiadania ludowego schematu zdarzeniowego pisarka tym razem dodaje cudowny zbieg okoliczności: na szukających drogi chłopów wychodzi (jak w pierwszej scenie do ognia) Pietrusia. W tym wypadku prawdopodobieństwo jest większe po stronie tekstu wyjściowego: w obu cytowanych gawędach siła sprawcza nie jest ujawniona, a jej działanie nie może być przerwane — podróżujący błakają się aż do świtu.

W rzeczywistości mamy tu do czynienia z przypadkiem interakcji tekstowej, działającej odwrotnie niż w poprzednim przykładzie (Kowalczyk): cudowność tkwi w niezwykłych i nieprawdopodobnych zbiegach okoliczności, dowodzących, że pisarska decyzja o ukończeniu fabuły jest arbitralna. Problematyka ukończenia fabuły nie jest obca refleksji autorki. Zapytana przez Konopnicką o powody zamknięcia *Chama* samobójstwem, a nie, jak w oryginale, obłędem dziewczyny, miała oświadczyć: „Powieść ma swoje wymagania. A raczej ma je czytelnik powieści. [...] Rozcięte pasmo zawikłań pozwala mu odetchnąć swobodnie.”<sup>85</sup> Arbitralność pomysłu zakończenia *Dziurdziów* musiała być widoczna, skoro wywołała pretensje krytyki. Kazimierz Kaszewski nie zgadzał się na realizm zakończenia, uważając, że pisarka „wypadki częstokroć nawołuje sztucznie i jakby na komendę”; „Więc to nie dramat; to jakaś zmowa niewidzialnych potęg na głowę biednej kobiety.”<sup>86</sup> Drobiazgowe uzasadnienie zarzutów stawianych sposobowi zamknięcia fabuły *Dziurdziów* zgłosił Piotr Chmielowski: „Zgon ten nieszczęśliwej Kowalichy nie wywiera silnego wrażenia. Po części może powodem osła-

<sup>84</sup> A. Podbereski: *Materiały do demonologii ludu ukraińskiego*. „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej”. Kraków 1880. T. 4. Dział III, s. 52–53.

<sup>85</sup> M. Konopnicka: *Cham*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Wyb. i opr. J. Jarowiecki. Warszawa 1988, s. 127.

<sup>86</sup> K. Kaszewski: *Przegląd literacki...*, s. 44.

biającym siłę działania obrazu jest brak kompozycyjny: nie umotywowane zapóźnienie się Pietrusi, która przecież wraca do Suchej Doliny jeszcze później cokolwiek od Dziurdziów. Tym sposobem dla czytelnika przedstawia się owo zjawienie Pietrusi w chwili, kiedy oszołomieni trun-kiem Dziurdziowie w najwyższym znajdują się rozgoryczeniu, nie jako nie odbita a fatalna konieczność, ale jako przypadek niewyjaśniony, a potrzebny autorowi do zakończenia utworu.”<sup>87</sup> Wygląda na to, że autorka użyła takiego sposobu motywacji finału, który nie trafił do krytyków. Arbitralność zakończenia ma być najwyraźniej uprawdopodobniona inaczej, niż chcieliby oni, a mianowicie autentyzmem kończących powieść zdarzeń. Autentyzm oznacza tu, rzecz jasna, charakter cytatowy, uwierzytelnienie tekstowe, fakt, że cała historia błędzenia „zaczarowanych” podróży jest przepisany oryginałem.

## Wnioski

Cytowanie oryginału folklorystycznego tworzy z powieści ludowej dosyć skomplikowany spłot różnorodnych interakcji tekstowych. Wszystkie przytoczone przypadki takich relacji mają charakter przykładowy i zapewne dałoby się ich zapas znacznie pomnożyć. Ale już na podstawie zanalizowanego materiału można pokusić się o wyprowadzenie kilku obserwacji ogólnych.

Użyciem cytatu sterują — z jednej strony — wybory już dokonywane, już w literaturze zapisane cytowania, z drugiej strony — teksty przynoszące określoną wiedzę, pełniące wobec cytatu rolę interpretanta<sup>88</sup>. To, jak tekst powieściowy gospodaruje oryginałem, jest więc najczęściej rezultatem kompromisu między utrwalonym zwyczajem, tradycją literacką a wiedzą naukową czy nierzadko wiedzą spopularyzowaną (dziennikarską, publicystyczną). Inaczej mówiąc, cytat folklorystyczny (a także gwarowy) jest w powieści jakby z natury swej podwójny: obejmuje zarazem teksty przytaczane i konteksty, w jakich bywały one już

<sup>87</sup> P. Chmielowski: *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej...*, s. 385.

<sup>88</sup> Por. M. Riffaterre: *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. Przeł. K. i J. Faliccy. „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 1.

niegdyś przytaczane. I owa podwójność cytatu decyduje o jego znaczeniu dla powieściowej *mimesis*: rozpoznaje się go bowiem jako coś już znanego. Równocześnie przecież cytowanie nigdy nie jest automatyczne, z reguły uwikłane bywa w relacje typu polemicznego z innymi formami cytacji. Obracając się ciągle wokół jednej myśli powiedzielibyśmy, że sposób cytowania oryginału kieruje uwagę czytelnika głównie w dwie strony: ku literaturze jako otwarciu strumienia cytatów i ku wiedzy jako pewnego rodzaju dystrybucji tego strumienia. W procesie cytowania oryginału powieść przekształca, redystrybuje tekst cytowany, ale zarazem sama poddaje się pod jego wpływem różnorodnej strukturalizacji.

# Rozdział trzeci

## Teatr

---

### Teatr i powieść

„Wydaje się, że we Francji od ponad pół wieku literatura rozpadła się na dwie części: z jednej strony mamy powieść, z drugiej teatr, a w środku rosnącą, pogłębiającą się przepaść. [...] zasadą uznaną przez naszą krytykę jest właśnie opinia, że nie ma nic wspólnego między powieścią a dziełem dramatycznym [...], a temat nadający się do książki nie nadaje się na scenę”<sup>1</sup>.

Te słowa Emila Zoli z *Powieści eksperymentalnej* można by z powodzeniem odnieść do sytuacji literatury polskiej. Przynajmniej do obiegujowej świadomości krytycznej. Teatr żyje w drugiej połowie XIX wieku własnym życiem, którego częścią zaledwie jest aktualne pisarstwo dramatyczne. Pojęcie *dramatyczność* odnoszone jest także do powieści, zwykle w znaczeniu kategorialnym, gdy mowa o sytuacjach dramatycznych, dramatycznym źródle fabuły itp. Kategoria ta rozmywa się jednak zupełnie, wtapiając się po prostu w bardziej doniosłe hasła

---

<sup>1</sup> E. Zola: *Le naturalisme au théâtre*. In: *Le roman expérimental*. Paris 1880, s. 119.

programów literackich. Ilekroć — pisał na przykład Stanisław Krzemiński w 1876 roku — „w powieści napotyamy ustępy silnie wrzące życiem duchowym, nazywamy je zarazem dramatycznymi. Istotny talent do dramaturgii jest realistycznym [...]. [...] przedmiotowość jest typowym przymiotem talentu dramatycznego.”<sup>2</sup>

Istnieje jednak wyraźnie i drugi, przeciwstawny biegun znaczeniowy podobnych wypowiedzi. *Dramat i dramatyczność* kojarzą się wtedy nie z ogólną kategorią estetyczną czy etyczną, ale bardziej z tym, co nazywano wówczas w odniesieniu do twórczości teatralnej efektem scenicznym. O coś podobnego chyba chodzi w dwóch następujących wypowiedziach: „Ubożuchna duchem a bogata miłością Rzepowa wyrasta na szekspirowską Imogenę, kiedy w drodze do swojej chłopskiej Golgoty odbywa stacje pasyjne [...]. Co za dramat w tym krzyżowym pochodzie, jaki obraz powrotu przez Eumenidowe różgi błyskawic, piorunów i fal ukosem smagających! Jaka groza w ostatnim, najstraszniejszym poświęceniu, które znajduje poetów, kiedy heroina nazywa się Marią Delorme, a tonie bez śladu w morzu wszechcierpień, gdy się na nie zdobywa Rzepowa!”<sup>3</sup> „Pomimo realizmu nie brak tej powieści nawet scen dramatycznych, głęboko wzruszających, przedstawionych z wielką artystyczną prostotą. Zmarznięcie w śniegu biednego parobka z dzieciakiem sierotą, pożar Ślimakowej chałupy, podpalonej przez obłąkaną Zośkę [...] — są to sceny piękne, wzruszające i prawdziwe.”<sup>4</sup> Autorami cytowanych recenzji *Szkiców węglem* i *Placówki* są ludzie teatru: Władysław Bogusławski i Józef Kotarbiński. *Dramatyczność* kojarzą z błyskawicami, piorunami, pożarem, mrozem i grozą, a zarazem — ogólniej — z czymś, co należałoby nazwać techniką przedstawiania — wtedy, gdy mowa o kategoriach kompozycyjnych w rodzaju obrazu czy sceny. Owa dramatyczna technika przedstawiania, posługująca się efektami drastycznymi i kontrastowymi, kojarzy się raczej z inscenizacją melodramatyczną niż z klasycznym dramatem. Mówiąc krótko: krytycy teatralni rozpoznają w utworach o tematyce ludowej, a więc tradycyjnie „niskiej”, technikę przedstawiania właściwą melodramatowi i aprobują nie tylko tę technikę, ale i trafność jej połączenia z realizmem. Dwie cytowane wypowiedzi wyznaczają, wraz z tekstami, których dotyczą, ramy czasowe (1877—1886), w jakich mieści się ciekawy proces awansu i popularyzacji tematu chłopskiego najpierw na scenie, a póź-

<sup>2</sup> S. Krzemiński: *Szekspir i dramat*. „Bluszcz” 1876, nr 1. Cyt. za *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. Red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Zabicki. T. 3. Warszawa 1969, s. 626.

<sup>3</sup> W. Bogusławski: *Sylwetka zza morza*. „Kurier Warszawski” 1877, nr 51. Cyt. za *Literatura polska w okresie realizmu...*, t. 3, s. 609.

<sup>4</sup> J. Kotarbiński: *Powieści wiejskie*. „Głos” 1886, nr 5, s. 77.

niej równolegle na scenie i w powieści. Granice dziesięciolecia 1876—1886 znaczą charakterystyczne pary zdarzeń: po stronie powieści (ściślej: utworów narracyjnych) — *Szkice węglem* i *Placówka*, po stronie teatru — sukces *Emigracji chłopskiej* Anczyca i wystawienie *Chaty za wsią* Galasiewicza i Mellerowej na deskach Teatru Wielkiego. Pierwszą połowę tego umownie przyjętego dziesięciolecia zdominowały — gdy mowa o zainteresowaniu tematyką chłopską — sukcesy dramatu ludowego, który ze sceny ogródkowej poprzez Teatr Mały sięga w drugim pięcioleciu najwyższej sceny warszawskiej. Natomiast w latach 1882—1886 pojawiają się coraz liczniejsze nowelistyczne i powieściowe opracowania tematu ludowego w utworach Orzeszkowej, Dygasińskiego, Junoszy, Konopnickiej i Prusa. To sąsiadowanie tematyki chłopskiej na scenie i w prozie ma swoją jakby symboliczną puentę w 1888 roku, gdy pierwszy znaczący pozytywistyczny tekst prozą o tematyce ludowej — właśnie *Szkice węglem* Sienkiewicza — trafia na deski teatru w przeróbce znanej pary scenarzystów: Galasiewicz — Mellerowa, pod tytułem *Pan Zolzikiewicz*.

Warto zwrócić uwagę na dwa istotne aspekty owego współgospodarzenia tematem ludowym na scenie i w powieści. Niezwykły sukces dramatu ludowego, przede wszystkim *Czartowskiej ławy* Galasiewicza, kojarzono z podkreślanym powszechnie realizmem jego scenariuszy i inscenizacji. Realizmem ocenianym często *sub specie* poetyki powieści realistycznej. W takim charakterze zabierał na temat sztuk Galasiewicz głos Sienkiewicz, powołując się na własne, prozaika realisty, doświadczenia z tematem chłopskim: „Niżej podpisany próbował także kreślić obrazy i typy wiejskie, tym więc śmieiej przyklaskuje *Czartowskiej ławie*, bo może łatwiej mu zrozumieć, ile w niej spostrzegawczego daru, znajomości rzeczy i poetycznego poczucia świata, z którego przedmiot czerpany.”<sup>5</sup> Legitymując się własnym doświadczeniem pisarskim, wystawiał Sienkiewicz autorowi sztuk ludowych najwyższą notę, czyniąc zeń nawet wzór nie tylko dla dramaturgów, ale w ogóle dla wszystkich, „którzy w przyszłości będą pisać o ludzie”: „Autor wżył się w lud. Jego serce bije w takt z chłopskim, jego myśl umie się tak tłumaczyć chłopską mową jak niczyja. Widzimy na scenie prawdę, nie kłamstwo, żywe figury obserwowane bezpośrednio, pochwycone w cechach najbardziej typowych, stworzone zarówno umiejętnie i szczerze [...]”<sup>6</sup>

Taki aplauz nie oznaczał przecież przymykania oczu na melodramatyczne efekty, chętnie wyzyskiwane przez Galasiewicza. Autor *Szkieł*

<sup>5</sup> H. Sienkiewicz: *Mieszaniiny literacko-artystyczne*. Warszawa 1950, s. 107. Pierwodruk: „Niwa” 1880, t. 18.

<sup>6</sup> H. Sienkiewicz: *Szkice literackie*. T. 2. Warszawa 1951, s. 200—201. Pierwodruk: „Słowo” 1882, nr 168.

węgłem kojarzył jednak melodramatyczność tylko z niektórymi figurami dramatu, występującymi, jak Marek Luboń w *Czartowskiej ławie*, w roli *porte-parole* autora, niczym narrator powieści tendencyjnej. „Takie figury — pisał Sienkiewicz — są może potrzebne i dadzą się usprawiedliwić, ale *Czartowska ława* jest czymś lepszym i autor może zamierzyć na coś lepszego niż melodramat.”<sup>7</sup> W ocenach krytyki przeważała opinia może bardziej umiarkowana w tonie, ale ostatecznie zbliżona do tej, którą wypowiadał Sienkiewicz. „[...] Galasiewicz dopiero — pisał Aleksander Rajchman — wprowadził w zaczarowane dotąd koło twórczości ludowej — prawdę. Rozpoczął on reformatorstwo od realizmu i jako dzielny, śmiały, często nie liczący się z wymaganiami ogłady, lubo daleki od naturalizmu, rozpoczął śmiałą kampanię. Galasiewicz burzył tę tradycję »chłopa« na scenie polskiej z taką świadomością, z jaką znawca gruntowny zmienia niedokładne pojęcie o przedmiocie.”<sup>8</sup> Warto jeszcze raz podkreślić, że opinie podobne do przytaczanych sytuują dramat ludowy w perspektywie wymogów stawianych przez poetykę realistyczną, formułowaną jakby z punktu widzenia powieści. Zbieżność podstawowych kategorii, w jakich formułowany jest opis, jak na przykład: prawda, bezpośrednia obserwacja, typowość, realizm, wskazuje obszar wspólnoty między powieścią i teatrem, zacierając różnice.

Możliwy jest jednak punkt widzenia ulokowany na przeciwstawnym biegunie: gdy spojrzeć na powieść z perspektywy nie tyle może dramatu, ile właśnie teatru. Takie widzenie powieści wywołuje w sposób naturalny refleksję nad sceniczną przeróbką prozy powieściowej, gdy sukces podobnej inscenizacji w przypadku dzieła o ustalonej renomie jest bez reszty sukcesem teatru. Tak właśnie było ze wspomnianą już inscenizacją *Chaty za wsią*. To ludowe przedstawienie zapowiadane było jako rewelacja techniki inscenizacyjnej, dzięki temu, że jak pisał „Kurier Warszawski”: „[...] zastosowane [tu] będą po raz pierwszy niektóre przyrządy optyczne, sprowadzone niedawno z zagranicy, a służące do wywołania efektów scenicznych z dziedziny zjawisk atmosferycznych.”<sup>9</sup> Prus, który relacjonował to przedsięwzięcie w *Kronice tygodniowej* tegoż „Kuriera”, dowcipkował na temat „księżycy sprowadzonego aż z Drezna”<sup>10</sup>. Rok wcześniej (1885) Warszawa, znająca dotąd legendarny

<sup>7</sup> H. Sienkiewicz: *Mieszaniny literacko-artystyczne...*, s. 106.

<sup>8</sup> Mefisto [A. Rajchman]: *Galeria sylwetek teatralnych...* „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1886, nr 423. Cyt. za R. Górski: *Dramat ludowy XIX wieku*. Warszawa 1969, s. 153.

<sup>9</sup> *Z teatru i muzyki*. „Kurier Warszawski” 1886, nr 34. Cyt. za B. Prus: *Kroniki*. Opr. Z. Szwejkowski. T. 9. Warszawa 1960, s. 377.

<sup>10</sup> B. Prus: *Kroniki...*, t. 9, s. 60. Pierwodruk: „Kurier Warszawski” 1886, nr 52.

już zespół z Meiningen tylko z (bardzo dokładnych, co prawda) opisów Władysława Bogusławskiego<sup>11</sup>, miała możność zobaczyć „meiningerów” na własne oczy w dwudziestu kilku przedstawieniach. Rzecz charakterystyczna, wśród zachwytów krytyki dotyczących techniki inscenizacji, realizującej naówczas w wersji prawie utopijnej marzenia dziewiętnastowiecznego teatru, nie brakło miejsca na opis „efektów scenicznych z dziedziny zjawisk atmosferycznych”. „To nie teatr, to samo życie! [...] Nie ma maszynerii, jest noc, księżyc, słońce wschodzi, burza ryczy, błyska się na niebie. [...] Złudzenie doprowadzone do ostatnich granic.”<sup>12</sup> „Grozą przejmując nas [...] wspaniała burza górską; deszcz leje strumieniem, wichur huczy, błyskawice krzyżują się bezustannie [...]”<sup>13</sup> „[...] jasność dnia poczęła ustępować miejsca wieczornemu mrokowi, a równocześnie na horyzoncie ukazały się — chmury! Chmur przybywało coraz więcej, coraz ciemniejszych, gnały jedna za drugą z coraz większą szybkością, rozdzielane zygzakami błyskawic, a wnet zaszumiała na scenie gwałtowna ulewa.”<sup>14</sup>

Uzbrojeni w podobny arsenał inscenizatorzy *Chaty za wsią* dali widowisko uznane powszechnie za pierwszą w Warszawie próbę naśladowania meiningenczyków zakończoną sukcesem. A oznaczało to wówczas przyznanie najwyższej, światowej rangi teatrowi. Pisał Władysław Bogusławski: „Nie pamiętamy dramatu tak pięknie i malowniczo inscenizowanego jak *Chata za wsią*. Sceny zbiorowe, układ grup, ożywiona gra statystów, efekta dekoracyjne, oświetlenia, ruch ciągły na scenie nie przeszkadzający głównej akcji, wszystko przypominało szkołę meiningenską. [...] *Chata za wsią* jest wystawiona po europejsku i żaden teatr już by się tej inscenizacji nie powstydział.”<sup>15</sup> W takim kontekście pojawiają się pytania rzucone w stronę powieści z perspektywy teatru. Jeszcze raz oddajmy głos Bogusławskiemu: „Czy *Chata za wsią* ma ten wdzięk na scenie, jakim technicznie książka? Tak i nie. Na scenie wyszedł na pierwszy plan pierwiastek malowniczy, dzięki któremu tło obrazu

<sup>11</sup> W. Bogusławski: *Teatr meiningenski i reforma sceny*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1883—1884. Przedruk: „Dialog” 1961, nr 1.

<sup>12</sup> Recenzja „Juliusza Cezara”. „Słowo” 1885, nr 103. Cyt. za J. Lipiński: *Gościnne występy teatru z Meiningen w świetle warszawskiej krytyki teatralnej*. W: *Teatr warszawski drugiej połowy XIX wieku*. Red. T. Sivert. Wrocław 1957, s. 328.

<sup>13</sup> Recenzja „Wilhelma Tella”. „Kurier Poranny” 1885, nr 141. Cyt. za J. Lipiński: *Gościnne występy teatru...*, s. 360.

<sup>14</sup> J. Śliwicki: *Wspomnienia o Modrzejewskiej i Meiningenczykach w Warszawie*. „Scena Polska” 1937, nr 1/4, s. 214. Cyt. za J. Lipiński: *Gościnne występy teatru...*, s. 326—327.

<sup>15</sup> [W. Bogusławski]: *Z teatru i muzyki*. „Kurier Warszawski” 1886, nr 37 a. Cyt. za B. Prus: *Kroniki...*, t. 9, s. 377.



zyskuje na plastyczności wspartej efektami dekoracyjnymi, muzyką, śpiewem, tańcami i w ogóle środkami zewnętrznymi. Natomiast przeróbka powieści na dramat musiała odbić się na rysunku bohaterów, z których nie wszyscy warci są powieściowych.”<sup>16</sup> Bardziej kontrowersyjnie ustawia relację powieść — teatr Edward Lubowski w recenzji dla „Tygodnika Ilustrowanego”: „*Chata za wsią*, jedna z najpiękniejszych powieści Kraszewskiego, osnuta na tle ludowym, skusiła pisarza ludowego p. Gałasiewicza i panią Mellerową do odtworzenia jej w szacie dramatycznej przy pomocy muzyki, świetnej dekoracji baletu, czyli wszystkich efektów techniki, całkiem odrębnej od prostych, lecz poetycznych środków powieściowych. I stało się rzeczą nieuniknioną, że to, co nas porywa w powieści swą prostotą poetyczną i logiką naturalnej sytuacji, zastąpione być musiało efektem przysposobionym z daleka i całym arsenałem zasobów melodramatycznych.”<sup>17</sup> Konstatacje obu wypowiedzi są zbieżne: szata dramatyczna rozumiana tu jest przede wszystkim jako efekt sceniczny osiągany dzięki synergii poszczególnych technik scenicznych (światło, muzyka, ruch, dekoracja), dających ekwiwalent tego, co się osiąga przez „proste środki powieściowe”. Teatr prześciga powieść w malowniczości i plastyczności, odbija zaś od jej „prostoty” melodramatyzmem swych efektów.

Sukces „meiningeńskiej” inscenizacji w Teatrze Wielkim sprzął się z tematyką ludową, podczas gdy prawdziwi Meiningerzy największy rozgłos uzyskiwali inscenizacjami historycznymi. Ta zamiana repertuaru godnego kosztownej oprawy scenicznej wiąże się na naszym gruncie z kilkuletnią od początku lat osiemdziesiątych XIX wieku popularnością dramatu ludowego, którą wydarzenie w Teatrze Wielkim zamyka, wieńcząc pochod tego dramatu ze sceny ogródkowej na szczyty warszawskiej hierarchii teatralnej. Był to zarazem awans tematyki, który dostrzegł najwyraźniej autor jednej z pierwszych wielkich polskich powieści ludowych — Bolesław Prus. „Zdarzył się — pisał Prus w *Kronice tygodniowej* 21 lutego 1886 — fakt bodaj czy nie pierwszy w rocznikach sceny, że Teatr Wielki przedstawił sztukę ludową [...]”<sup>18</sup> Ten przeoczony (zdaniem autora *Placówki*) fakt skłonił Prusa do wysnucia refleksji dotyczącej możliwości, jakie niesie temat chłopski nie tylko w teatrze, ale i w dramacie, i to — w „dramacie narodowym”: „Tymczasem lud, pomimo całej swojej bierności, jest właśnie ową opoką, z której mogłoby kiedy trysnąć źródło dramatu narodowego w wielkim stylu. Warstwy wyższe są tak nieliczne, scudzoziemszczone, a nade wszystko

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> E. Lubowski: *Przegląd teatralny*. „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 163. Cyt. za B. Prus: *Kroniki...*, t. 9, s. 377—378.

<sup>18</sup> B. Prus: *Kroniki...*, t. 9, s. 60.

spętane i zmanierowane, że życie ich toczy się bardzo płytko. [...] Innymi słowy: charaktery są mdłe i niewyraźne, w życiu brakuje akcji. Całkiem inaczej wśród ludu. Jest to warstwa żyjąca jeszcze w wiekach średnich, charaktery pełne i wyraźne, naiwny rozum, uczucia silne. Tam do dziś dnia są skąpcy, jakich opisywał Molier, tam w chacie słomą krytej medytuje niejednen Makbet, płacze niejednen Lear, pastwi się nad otoczeniem niejednen Ryszard. Tam są kopalnie sytuacji i typów, do których jednak nikt nie zagląda.”<sup>19</sup>

Przecież w zupełnie podobnym sensie pisał w recenzji *Szkiców węglem* Bogusławski dziesięć lat wcześniej (biorąc Sienkiewiczowską ironię za dobrą monetę): „Ubożuchna duchem a bogata miłością Rzepowa wyrasta na szekspirowską Imogenę [...]”<sup>20</sup> Owe szekspirowskie porównania nabierają szczególnego sensu, jeśli pamiętamy, że to właśnie Szekspir z wielkimi kreacjami gwiazd był ważnym odkryciem sceny warszawskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Materiału do szekspirowsko zakrojonego dramatu narodowego spodziewano się, jak widać, w tematyce chłopskiej. I odwrotnie: o owej tematyce myślano z góry w kategoriach „surowca” dramatycznego. Dramat ludowy tymczasem był swego rodzaju zastępczą realizacją podobnych marzeń i pomysłów. Stąd, obok rzeczywistego powodzenia u publiczności, przychylny ton wypowiedzi krytycznych, podnoszących często melodramatyczne środki dramatu ludowego do rangi dramatyzmu *tout court*. Równocześnie autentyczne sukcesy inscenizacyjne, czyniąc z przedstawień ludowych początku lat osiemdziesiątych wydarzenia przede wszystkim teatralne, i to pierwszorzędnej rangi, powodują, że dramat ludowy zdobywa autorytet przewyższający rzeczywistą wartość tekstów melodramatycznych, a nawet w swej melodramatyczności wysoce konwencjonalnych. Ów autorytet wynika z przeświadczenia, że dramat ludowy przedstawia wieś prawdziwie lub w sposób bardzo do prawdy zbliżony. W ten sposób temat ludowy uzyskuje swą prymarną, dramaturgiczną, a w istocie melodramatyczną strukturyzację, której zasadniczą cechą jest właśnie pojmowana jako arsenał technik scenicznych teatralność.

Ponieważ powieść — czy szerzej: proza realistyczna — przejmuje temat ludowy od teatru w postaci już gotowego, już widzianego, już znanego<sup>21</sup>, musi się jakoś do owej teatralizacji odnosić. Teatralność w znaczeniu scenicznych technik przedstawiania staje więc w wypadku tematyki ludowej niejako automatycznie u początków powieściowego sposobu przedstawiania, powieściowej *mimesis*. Oczywiście, sformułowa-

<sup>19</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>20</sup> W. Bogusławski: *Sylwetka zza morza...*

<sup>21</sup> Por. R. Barthes: *S/Z*. Paris 1970.

nie takie ma sens wyłącznie w wąsko wyciętym pasemku synchronii. W dłuższym wycinku czasowym mamy proces nieustanny, przypominający sprzężenie zwrotne. Wszak to — przypomnijmy — powieść, jak w przypadku *Chaty za wsią*, jest przedmiotem adaptacji w rękę tak zwanego dramaturga ludowego. Teatr więc wchłania powieściowe sposoby przedstawiania, realizując je na scenie za pomocą efektów teatralnych, by potem udzielić tych efektów powieściowej *mimesis*. Taka pełna efektów scenicznych powieść może być z kolei odczytana jako niemal gotowy scenariusz przedstawienia i dostosowana do potrzeb sceny. Potwierdzenie tego obiegu znajdziemy w liście L. Méyeta do Orzeszkowej, którego autor donosi pisarce o powodzeniu *Dziurdziów* w Warszawie. Powieść, zawdzięczająca, jak zobaczymy, wiele ze swej techniki przedstawiania efektom scenicznemu, zyskuje poklask właśnie „dramaturga ludowego”, a nawet propozycję adaptacji. Méyet, pisząc ten list, musiał zakładać, że sprawi adresatce satysfakcję: „*Dziurdziowie* podobały się w Warszawie bardzo; od wielkiego znawcy ludu, Galasiewicza, słyszałem ogromne pochwały. Galasiewicz myśli nawet o przeróbce z tej powieści na scenę.”<sup>22</sup> O tym, że zdanie Méyeta nie jest odosobnionym wyjątkiem, świadczy recenzja Kazimierza Kaszewskiego z innej powieści chłopskiej autorki, w której także pojawia się propozycja „uscenicznienia” tekstu przez spółkę inscenizatorów *Chaty za wsią*, bo „*Niziny* w swej części ludowej stanowią prawie gotowy dramat”<sup>23</sup>.

Zastanawiając się w *Powieści eksperymentalnej* nad tym, jak przełożyć doświadczenie powieści na dramat, Zola pisał: „Nie mogąc gruntownie zbadać tej kwestii dekoracji i akcesoriów, zadowolę się stwierdzeniem, że opis jest na scenie nie tylko możliwy, ale że jest tam konieczny jako istotny warunek jej istnienia.” „Czyż dekoracja nie jest ciągłym opisem, który może być o wiele ściślejszy i bardziej przekonywający niż opis powieściowy? To tylko, powiecie, pomalowany karton; rzeczywiście, ale w powieści mamy jeszcze mniej od pomalowanego kartonu — zaczerniony papier — a przecież iluzja się wytwarza.”<sup>24</sup> Stawiając sobie podobne pytanie, zadane — by tak rzec — w odwrotnym kierunku, Orzeszkowa w odpowiedzi na ankietę na temat *Powieść a nowela* (1892) pisała, że powieść spokrewnia z dramatem „scenizacja i dialog.”<sup>25</sup> Podobnie Chmielowski w *Ostatnim dziesięcioleciu literatury naszej* (1894)

<sup>22</sup> List L. Méyeta do E. Orzeszkowej z 19 sierpnia 1886. Cyt. za R. Górski: *Dramat ludowy...*, s. 155.

<sup>23</sup> K. Kaszewski: *Recenzja „Nizin”*. „Biblioteka Warszawska” 1886, t. 4, s. 146.

<sup>24</sup> E. Zola: *Le naturalisme au théâtre...*, s. 152, 151.

<sup>25</sup> E. Orzeszkowa: *Pisma krytycznoliterackie*. Opr. E. Jankowski. Wrocław 1959, s. 323.

zwracał uwagę na takie składniki artyzmu powieściowego, jak „kreślenie charakterów, scenowanie, styl”, którym przeciwstawiał „kompozycję całości.”<sup>26</sup> W omówieniu *Powieści ludowych Elizy Orzeszkowej* (1891) zwracał Chmielowski uwagę na stylizację wypowiedzi nie tylko w dialogach, lecz i „w tych ustępach, gdzie [autorka] wprost opowiada jedynie; wówczas opowiadanie jako mowa uboczna przemienia się w przeciągły lament.”<sup>27</sup> Henryk Biegeleisen, referując teorię Spielhagena (1883), porównuje nawet autora powieści z dyrektorem teatru (mając na myśli raczej reżysera spektaklu): „Jak źli dyrektorowie teatralni nie zostawiają ani na chwilę samych aktorów i właściwie nie schodzą nigdy ze sceny. Przed samym wystąpieniem musi tej fałdę poprawić, tamtej kokardę przypiąć [...]”<sup>28</sup> Spore zgęszczenie terminologii teatralnej w słowniku krytycznym widać bardzo wyraźnie we wstępie Kazimierza Kaszewskiego do *Powieści sielskich* Kraszewskiego. Mówi więc krytyk o Polesiu, że jest „kraią, która stanowi scenariusz Kraszewskiego”, o wsi, że jest „teatrem tej opowieści”, o zbiorowości w tle powieściowej akcji powiada: „To dopiero dekoracja i scenarium”, a na temat autora rzuca następujący komplement: „Zdolny to reżyser: jeżeli kiedy w cyklu ludowym słyszymy głos jego, jako autora, to tylko w prologu, przed odstonięciem kurtyny, albo zza kulis; na scenie sam nie występuje nigdy”<sup>29</sup>.

Fakt, że o poetyce powieści mówi się w kategoriach *mise en scène*, zdradza ogólniejsze przekonanie o możliwości efektów teatralnych w powieści. Zbliżenie, za pośrednictwem tematyki ludowej, powieści i teatru, zachęca do postawienia pytania o zakres i sposób wykorzystania *mimesis* teatralnej przez *mimesis* powieściową. Pisarz podejmujący powieściowe przedstawienie tematyki ludowej znajduje się pod silnym ciśnieniem teatralnych sposobów przedstawiania, stanowiących coś w rodzaju kodu odbioru.

---

<sup>26</sup> P. Chmielowski: *Pisma krytycznoliterackie*. Opr. H. Markiewicz. T. 1. Warszawa 1961, s. 381.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 340.

<sup>28</sup> H. Biegeleisen: *Teoria i technika powieści*. „Prawda” 1883, nr 38, s. 452.

<sup>29</sup> K. Kaszewski: *Wstęp*. W: J. I. Kraszewski: *Wybór pism. Odczyt I. Powieści sielskie*. Warszawa 1884, cytaty kolejno ze stron: VIII, XXII, XXVII, XXIV.

# Efekty sceniczne w powieści

Najlepiej widoczne i zarazem najbardziej powierzchwne odwołania teatralne w tekście powieściowym polegają na użyciu w narracji języka teatru w postaci terminologii teatralnej:

Czerwona luna padła na grupę istot ludzkich skupioną u przypiecka. (N, 85).

Plomień w piecu przygasł, dzieci uciszyły się i drzemące pod stojącymi u ściany snopami lnu utworzyły grupę zmieszanych z sobą bosych stópek i małych rumianych twarzy. (D, 312).

Im dłużej ślepa baba mówiła, tym więcej głos jej stawał się monotonnym i zarazem do śpiewnego, żalosego recytatywa podobnym. (D, 312).

[...] Pawluk zaraz w zanadrze sięgnął i garść asygnat zza koszuli wyciągnął. Jak muzycanci posłuszni znakowi dyrektorskiej batuty, wszyscy inni uczynili to samo. (N, 78).

[Gwałt uczuć] [...] włosy siwiejące nad czołem jej rozrucił, twarz i oczy rozpłomienił i całą ją przyoblekł tragiczną pięknoscią. (N, 155).

W narratorskim głosie pojawiają się różnego rodzaju odwołania i aluzje do różnych form widowiska teatralnego, poprzez rozmaite słowa-kłucze, wyjęte z dyskursu teatralnego, takie jak: grupa, scena, aria, recytatyw, tragiczna pięknosć, dyrektorska batuta. Służą opisaniu świata, są jakby nakładanym nań językiem czy raczej metajęzykiem, dzięki któremu następuje porozumienie nadawcy z odbiorcą. Teatr jest zatem rezerwuarem porównań i komentarzy. Tak jakby ten czy inny szczegół przedstawionej rzeczywistości stawał się lepiej czytelny czy po prostu lepiej przedstawiony, gdy można opowiedzieć go w języku teatru, przedstawić sięgając po cytaty z przedstawienia. Paradoksalnie: teatr jest tu prymarny w stosunku do rzeczywistości, jest osią kontaktu, wspólnym językiem służącym kodowaniu przedstawień, tym bardziej że to, co przedstawione, jest jakby z założenia obce, egzotyczne, trudno rozpoznawalne. Wydaje się zarazem, że w tonie niektórych z przytaczanych wypowiedzi brzmi odcień ironiczny, jak w tej mówiącej o dzieciach, co „utworzyły grupę zmieszanych stópek i twarzy” lub tej, która zestawia chłopów w karczmie z orkiestrą. Ironia zaznacza tu dystans wobec łatwych przedstawień, wobec stereotypów, potrzebnych, poręcznych i zarazem, w ostateczności, niewystarczających.

Prostym sposobem adaptowania efektów scenicznych w powieści jest chwyt, który z powodzeniem zaliczyć można do zjawisk typu mimetyzmu

formalnego. Polega on z reguły na naśladowaniu powieściowymi środkami charakterystycznych, delimitowanych jednostek widowiska teatralnego. Ową teatralność zdradza sam sposób delimitowania podobnych jednostek w tekście powieściowym. Składnia widowiska w rodzaju dramatu ludowego, będącego według Ryszarda Górskiego<sup>30</sup> czymś pośrednim między melodramatem i wodewilem, jest daleko bardziej luźna niż składnia rządząca scalaniem jednostek powieściowych. Ów „luz” składniowy sygnalizuje w sposób niezamierzony poddanie w pewnym obszarze tekstu powieści regułom widowiska. W powstałej w ten sposób luce w ciągu narracyjnym umieszcza się całość zamknięta wyraźnymi granicami.

Na tej zasadzie w ponury nastrój monotennie panujący w *Nizinach* wdziera się scenka, będąca ekwiwalentem teatralnego „numeru” z tańcami i śpiewem: jednego z najbardziej elementarnych składników widowiska ludowego:

W tej chwili bardzo wesoła para wpadła do izby.

Józik [...] rznął od ucha, przy czym tańczył i śpiewał także. Od drzwi zaczynając aż do przypiecka [...] kręcił się po izbie w kółko, w kółko, przytupując głośno bosymi nóżkami i drżącym od wielkiego rozradowania głosem przyśpiewywał:

Dyli, dyli skrypeczka,

Spadła baba z prypeczka...

[...] U obojga dzieci oczy iskrzyły się jak osypane brylantami turkusy, a krótko ostrzyżone włosy chłopca przy każdym jego skoku podlatywały w górę i rozsypywały się mu po głowie jak rój bładozłotych promieni. [...]

— A bodaj was! bodajże was! — śmiała się już na dobre Jelena, a w tejsze chwili otworzyły się drzwi i do izby wszedł odświeżnie [...] ubrany Antosiek. Z kościoła powracał. (N, 84—85).

Całość ujęta jest w mocną klamrę o funkcji przełącznika, klamrę podkreśloną efektem chiazmu:

(Otwarcie:) „W tej chwili bardzo wesoła para wpadła do izby.”

(Zamknięcie:) „W tejsze chwili [...] do izby wszedł [...] Antosiek.”

Wyczuwalna obcość podobnego wtrętu w powieści, choć dostrzeżona w odbiorze, nie raziła najwidoczniej czytelnika dziewiętnastowiecznego, oswojonego z konwencjami teatralnymi. Dowód: recenzja Józefa Kotarbińskiego (a więc człowieka teatru), w której czytamy, że na „ciemne tło życia w czworakach rzuca [autorka] z wielkim smakiem obrazek wesołości dziecięcej”<sup>31</sup>.

Podobnego przykładu dostarcza zakończenie wielkiej sceny wstępnej (chciałoby się powiedzieć: pierwszego aktu) z *Dziurdziów* swego rodzaju

<sup>30</sup> R. Górski: *Dramat ludowy...*

<sup>31</sup> J. Kotarbiński: *Nowe książki. Powieści wiejskie I. Eliza Orzeszkowa: „Niziny”*. „Głos” 1886, nr 1, s. 12.

kodą w formie śpiewanego duetu. Koda ta kontrastuje nastrojem z ponurą sceną wywoływania wiedzy. Orzeszkowa stosuje tu bardzo teatralny chwyt: wygasza ognisko oświetlające znieruchomiałą grupę wieśniaków w centrum sceny, uczestniczących w obrzędzie, i zapala jaskrawe światło kuźni umieszczone w odleglejszej perspektywie. Reguły delimitacyjne i tym razem zapożyczono z widowiska teatralnego:

Ogień nie podsycany przygasł i blaski jego spełzły już z krzyża, który wznosił się teraz na tle zmroku wysoki, czarny, niemy [...]. Na drodze wiodącej do kuźni rozległ się jeszcze rozgłośny i czysty głos kobiecy wyśpiewujący drugą strofę skocznej pieśni:

Hili, hili, szare husi,

Szare husi na piesok [...].

Śpiewowi temu zdawały się wtórować coraz częstsze uderzenia kowalskiego młota, a przez drzwi kuźni ulatywać zaczęły w mroczną przestrzeń coraz gęstsze roje czerwonych iskier. Śpiewająca kobieta przyspieszała kroku, a gdy niewielka przestrzeń dzieliła ją od samotnej chaty, z napełnionego jaskrawym światłem wnętrza kuźni ozwał się męski, basowy głos, który przy nieustającym stukaniu młota połączył się z głosem niewieścim i donośnie wesoło zawtórował trzeciej strofie pieśni:

Hili, hili, szare husi. (D, 204—205).

Wymienione dotąd przykłady mimetyzmu formalnego dotyczyły form teatralnych o proveniencji wodewilowej. Teraz dwa przykłady form charakterystycznych dla melodramatu. Na początek obraz (*tableau*), o którym tak mówi Peter Brooks, autor znakomitej monografii gatunku: „Istnieje w melodramatach, a ściślej: pod koniec scen i aktów, dążenie do rozwiązania znaczenia w obrazie (*tableau*), w którym postawy i gesty postaci, kompozycyjnie wyreżyserowane i na moment zamrożone, dają, jak w malarstwie ilustracyjnym, wizualne podsumowanie sytuacji emocjonalnej.”<sup>32</sup> Obraz jest ulubionym chwytem dramatu ludowego: w czteroaktowej *Czartowskiej ławie* Galasiewicza zamyka akt drugi i czwarty<sup>33</sup>. Orzeszkowa tworzy chętnie powieściowe ekwiwalenty obrazu, jak w finale nocnej sceny z *Chama*:

— Przysięgnij! złóż palce na krzyż i przed tym krzyżem przysięgnij, że grzech porzucisz, poczciwą będziesz, diabłu do siebie przystępu nie dasz!

Kiedy to mówił, wysoka jego postać poważnie wyprostowała się w cieniu, głos także nabrał brzmień poważnych i głębokich.

Franka, twarzą zwrócona ku krzyżowi, który wyniosłą linią odrzynał się od tła zmroku, z palcami skrzyżowanymi, z towarzyszeniem przelotnych szeptów boru, jak zwykle porywcz, śpiesznie, z uganiającymi się i tłoczącymi w ustach jej wyrazami, wymówiła:

— Tak mnie, Boże, dopomóż [...]. (C, 37).

<sup>32</sup> P. Brooks: *The Melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James, *Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven—London 1976, s. 48.

<sup>33</sup> Por. J.K. Galasiewicz: *Czartowska ława*. Poznań 1906, s. 138, 245.

I tym razem mamy do czynienia z wyraźnymi sygnałami delimitacyjnymi:

(Otwarcie:) „Kiedy to mówił.”

(Zamknięcie:) „[...] wymówiła.”

Obraz wsunięty został w lukę powstałą między dwiema kwestiami dialogowymi (performatywnymi), przewidzianą dla formuły *inquit*, o charakterze z natury didaskaliowym. Stąd efekt momentalności i unieruchomienia.

Obraz może być formą zreasumowania sceny, której nadaje się szczególne, symboliczne znaczenie dzięki swoistemu powtórzeniu, połączonemu z wyraźną zmianą stylu. Tak jest w obrazie z *Dziurdziów* zawierającym opis wyjścia Pietrusi i Akseny z domu gospodarza. Najpierw oglądamy postacie opisane drobiazgowo „od zewnątrz” dzięki rejestracji szczegółów stroju. Bohaterki określa się tylko ich imionami, a więc niejako familiarnie:

[...] o samym świecie otworzyły się drzwi Piotrowej chaty i wyszła z nich Pietrusia, w krótkiej siermiędze i sieniej spódnicy, w płtykach trzewikach i czerwonej chustce na głowie. [...] Za nią szła ślepa Aksena, w siermiędze także, płtykach trzewikach i czarnym czepcu. (D, 222).

Zaraz potem zjawia się wizja kontrastująca uogólnieniem, zupełnie odfamiliaryzowana, w której dominuje sylwetowe ujęcie dwóch kobiet:

Tu i ówdzie tylko około wrót otwartych albo za niskim płotem ukazywała się [...] jakaś postać ludzka i ujrawszy te dwie kobiety, w sinym świtanu przez wieś idące [...], pozdrawiała je. (D, 222).

W finale sceny w dalszym ciągu kroczące wiejską drogą kobiety zostaną jakby w swym jednostajnym ruchu „unieruchomione” i przedstawione ponownie. W ten końcowy opis wyraźnie włącza się intencja stworzenia symbolicznego *tableau*, dostrzegalna w nowym opracowaniu stylistycznym, akcentującym już nie indywidua, lecz typy:

I szły dalej. Rumiana dziewczyna z wesołymi oczami prostowała się i przyspieszała kroku, a do rękawa jej siermięgi przyczepiona stara babka dreptała za nią pośpiesznie, lecz spokojnie, w świat, którego nie widziała, wlepiając swe ślepe źrenice i dotknięcie jego czując w powiewie rannego wiatru, który dokoła jej czarnego czepca i żółtej, kościanej twarzy podnosił i strzępił białe jak mleko włosy. (D, 222—223).

Postacie uzyskują status spetryfikowanych alegorii stanów emocjonalnych (i kondycji egzystencjalnych) w *tableau*, które — jak mówi Brooks — „daje widzowi sposobność ujrzenia przedstawionych znaczeń, zamiany emocji i postaw moralnych w czyste, widzialne znaki”<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> P. Brooks: *The Melodramatic Imagination...*, s. 62.



W *Dziurdziach* funkcja obrazu wykracza daleko poza efektowne puentowanie sekwencji narracyjnych. Cały pierwszy rozdział tej powieści, rozegrany wyraźnie w konwencji teatralnej, jest swego rodzaju statycznym, bo ograniczonym głównie do zachowań rytualnych, odtworzeniem napięć między postaciami, napięć oddawanych nie językiem zdarzeń czy pojęć, ale właśnie w kodzie gestyczno-mimicznym:

Stefanową od głowy do stóp wstrząsnęło namiętne drgnienie; [...] obejrzała się na męża. Dziwna rzecz! Stefan tak szyję wyprężył i tak całkiem podał się naprzód, jakby chciał poprzez wzgórze przejrzeć [...]. Przy czym od wyprężenia muskułów wygładziła się całkiem ciemna skóra jego twarzy i tylko czoło zmarszczone, zmięte rzucało na nią wyraz cierpienia. (D, 199).

Lecz wzrok Stefanowej rozpalony i pełen zjadliwych uśmiechów szybko przenosił się z twarzy kobiety stojącej pod rozpiomionym krzyżem na twarz męża, która szczególnie przybrała wyraz; mętny uśmiech zewnętrznego niby lubowania się rozlał się po niej całej i stał z niej całkiem zwykłą ponurość, zastępując ją głupowato wyglądającym, lecz wskroś przenikającym go zachwyceniem. (D, 201).

Dopiero dwa kolejne rozdziały dają wyczerpującą rekonstrukcję ciągów przyczynowo-skutkowych, wyjaśniających dynamikę relacji między osobami dramatu, zaprezentowaną uprzednio w przejrzystym, czytelnym *tableau*.

W ścisłym tego słowa znaczeniu melodram to po prostu ilustracja muzyczna stosowana w melodramacie dla uzyskania liryzmu lub grozy akcentowanych tym sposobem sytuacji. Proponowałbym rozszerzenie znaczenia tego terminu na zasadzie przyległości tak, by nazywał sceny z towarzyszeniem melodramu. Są to często sceny pantomimiczne, „nieme”, swego rodzaju ruchome obrazy.

Orzeszkowa naśladuje efekt melodramu często, tworząc nastrojowe sytuacje. Z takim melodramem spotykamy się na przykład w scenie zamykającej drugi rozdział *Nizin*:

Okolo wieczoru dwaj mężczyźni [...] usnęli. Jelena, Krystyna i dzieci łuszczyły bób, który gotować miano na wieczrę. [...] W ciszy napelniającej izbę słysząc było tylko głośnie oddechy śpiących mężczyzn i łuskanie suchych łupin bobu. Wtem z daleka, zza bramy folwarku, kędyś od cichych pól, przypłynęły tony mosiężnej trąbki wygrywające monotonną wojenną pobudkę. [...] Zza dżdżystych obłoków zachodzące słońce wyjrzało na chwilę parą ukośnych promieni. Okienko Jasiukowej izby zarumieniło się jak roziskrzony rubin. Czerwona luna padła na grupę istot ludzkich skupioną u przypiecka. Ziarna bobu, spadające do garnka z rąk dwu kobiet i płowowłosej dziewczynki, przybrały w tej lunie pozór złotych paciorek. Bosonogie chłopię w koszuli usnęło z głową na ramieniu siostry. Trąba Mikołaja w oddali, w oddali grała wciąż żołnierską, monotonną pobudkę, a Krystyna, nie podnosząc głowy i prędko, prędko rozłamując strąki bobu, myślała pewno o synie-żołnierzu, bo po twarzy jej cicho i powoli ze zmarszczki na zmarszczkę staczały się łzy. (N, 85—86).

Melodram w wąskim sensie ilustracji muzycznej użyty tu został w dwojakiej postaci: dosłownie, w opisie gry na trąbce, i pośrednio, za sprawą poetyzacji prozy (rytm, aliteracja, instrumentacja głoskowa, powtórzenie, paralelizm). I tutaj widać silną delimitację fragmentu realizującego efekt teatralny, wzmocnioną tym, że w obrębie tego, co nazywałem tu melodramem, powtórzony został opis wszystkich już raz opisanych czynności, powtórzony z charakterystycznym przemodulowaniem stylistycznym.

Mimetyzm formalny prowadzi w powieściach Orzeszkowej do stworzenia ekwiwalentów różnych form widowiska ludowego. Wyrazistość efektów tego rodzaju wiąże się ściśle z ich akcentowanym za pomocą różnych chwytów delimitacyjnych wyodrębnieniem w tekście. Są to więc całości kompozycyjne o ostrych konturach, których łączliwość z otoczeniem tekstowym jest słaba. Zapewnia ją bowiem najczęściej nie wewnątrztekstowe nawiązanie, ale zasada zestawienia przejęta ze składni widowiska. Pewna część tych efektów scenicznych zjawia się w tekście powieści na zasadzie powtórzenia jakiejś krótkiej sekwencji narracyjnej, wyraźnie przemodulowanej stylistycznie. Upoetyzowane powtórzenia z reguły wywołują wrażenie „unieruchomienia” analogicznie do efektu, jaki wytwarza teatralne *tableau*.

Odrębną formę teatralizacji powieści stanowi didaskaliowa stylizacja opisu. Nie zawsze tworzy ona całości wyraźnie wyodrębnione, często wtapia się w ciąg wypowiedzi narracyjnej. Za bezpośredni wskaźnik stylizacji didaskaliowej trzeba uznać odejście od obowiązującego w tekście narracyjnym i opisowym czasu przeszłego. Opis w czasie teraźniejszym może przypominać do złudzenia scenariusz widowiska teatralnego, ze wszystkimi, znanymi z recenzji występów „meiningerów” (czy ich rodzimych naśladowców) „efektami scenicznymi z dziedziny zjawisk atmosferycznych”. Wygląda to tak, jakby powieściopisarz, zazdroszcząc teatrowi feerii pomysłów inscenizacyjnych, próbował dorównać scenarzyście albo nawet rywalizować z nim, prześcigając się w komplikowaniu efektów widowiskowych.

Zimno! Mróz nieduży, dziesięć stopni może, nie więcej, ale wiatr silny dmie i z ziemi podnosi tumany śniegu. Z góry też śnieg pada, drobnutki jak pył, twardy i gęsty. Księżyc świeci, ale nie widać go za białymi chmurami, które ociągnęły całe sklepienie nieba, i choć noc ciemna nie jest, mało co widzieć można przez tę mgłę śnieżną, która pada z góry i podnosi się znad ziemi. Wiatr ją skręca w kłęby lub wielkimi płachtami rozpościera w powietrzu, a światło księżyca zza białych obłoków przenika ruchome jej wnętrza białą światłością, która nie oświeca nic. (D, 374).

Opis w rodzaju przytoczonego musiał mieć dla zafascynowanego teatrem czytelnika z lat osiemdziesiątych walor ekwiwalentu tych efektów,

które tak bardzo podobały się na scenie. Trudno oczywiście z całą powagą utrzymywać, że pisarz nie mógłby zbudować podobnego opisu bez inspiracji teatru. A przecież za możliwością takiej tezy przemawia fakt wyodrębnienia opisu jako autonomicznej całości kompozycyjnej, odciętej od narracyjnego otocza dzięki użyciu czasu teraźniejszego. Oto paradoks powieściowej *mimesis*: do pozornie prostych efektów dochodzi drogą okrężną, w najmniej spodziewanych miejscach odsyła nie ku rzeczywistości, lecz ku innym tekstom.

Modelującą rolę didaskaliów widać też w składniowo-kompozycyjnym wystylizowaniu opisu powieściowego. Spróbujmy przyjrzeć się pod tym kątem dwóm opisom — dekoracji z IV aktu *Czartowskiej ławy* i dekoracji z pierwszej sceny *Dziurdziów*:

Skały wysunięte naprzód blisko proscenium. Z prawej i z lewej na przedzie sceny w pierwszej kulisie wchody przez pagórki. Z lewej od przodu niższe skały tak, żeby poza nimi przez wierzchy widać było parów. W środku sceny kręta ścieżka, prowadząca na szczyt. Ze środka szczytów ku lewej, w ostatnią kulisę na ukos, jest stroma skała, sięgająca paludamentów. Pod nią, pod parowem, widocznym przez wierzchy skał przodowych, prowadzi ścieżka, naśladująca „Czartowską ławę”. Na prawo ze szczytów także wyjście za kulisę, niby po grzbiecie gór. Notabene wierzch skał środkowych powinien być obszerne, gdyż tam odbywają się sceny. Tylne dekoracja — las.<sup>35</sup>

Mniej niż o wiarstę od ostatnich domostw wioski cztery drogi rozbiegały się z jednego punktu w kierunki różne. Jedna z nich prowadziła do wioski, druga, falując wraz z falującym gruntem, przepadała kędyś w niedoścignionej dla oka oddali, trzecia, prosta i gładka, końcem długiej swej taśmy zniknęła w głębiach najbliższego gaju; czwarta, najkrótsza, tu i ówdzie wierzbami i dzikimi bzami osadzona, kończyła się u płotu otaczającego chatę w pewnej odległości od wioski zbudowaną, samotną, ocienioną kilku starymi drzewami. (*D*, 192).

Co upodabnia do siebie te opisy? Przede wszystkim sposób gospodarowania przestrzenią, która jest traktowana jako układ topograficzny gotowy do wypełnienia działaniami poszczególnych osób dramatu, a więc jako zbiór rozdysponowanych na scenie dekoracji, które będą w czasie akcji „ogrywane” przez aktorów. Stąd planimetryczne ujęcie wejść, wyjść i ścieżek w scenariuszu dramatu i podobne rozplanowanie dróg wymienionych w powieści. Narzucenie powieściowemu opisowi schematu wyliczenia („jedna..., druga..., trzecia..., czwarta...”), „upchanego” w jednym tasiemcowym zdaniu, upodabnia go do didaskaliów. Są też w opisie powieściowym elementy funkcjonalnie odpowiadające składnikom scenografii: droga znikająca w oddali jest ekwiwalentem wyjścia za kulisę: to właśnie stamtąd, zza kulis, usłyszymy śpiew głównej postaci dramatu, zanim ona sama ukaze się na scenie.

<sup>35</sup> J. K. Gałasiewicz: *Czartowska ława...*, s. 228.

Niewidzialna śpiewaczka, zbliżając się coraz, śpiewała dalej:

— **Hdzie ty, dzieuczyno, myślami błudzisz?** (D, 193).

Włączenie przestrzeni spoza sceny do akcji jest ulubionym chwytem melodramatu, a śpiew za sceną z reguły buduje nastrój dla akcji scenicznej. Przykładem zapis didaskaliowy z *Czartowskiej ławy*:

Modlitwa

Nr 4.

(Za sceną odzywa się z daleka pobożny śpiew, zaczęty dosyć głośno, przechodzi przy końcu w *pianissimo*, ażeby Marek mógł mówić monolog).

Cicha noc się zbliża,

Anioł snu już bieży.

Kłękniemy u krzyża

Do świętych pacierzy.<sup>36</sup>

Stylizacja didaskaliowa w powieści nie dotyczy tylko, jak w cytowanych przykładach, opisu dekoracji, ale wdziera się w narrację w formie opisu stanów czy sytuacji. Wzorcem melodramatycznym jest tu przede wszystkim *tableau*:

(Wszyscy grupują się w obraz, na przodzie w środku Marek, u nóg jego klęczą z jednej strony Tekla, z drugiej Zosia — przy Zosi stoi Kazimierz — z boku po lewej Szymon zadumany, przy nim Grześ — po prawej Katarzyna zdumiona i z pewnym rodzajem niedowierzania na twarzy — poza nimi w półkole reszta osób).<sup>37</sup>

Wyrażnym nawiązaniem do didaskaliowego *tableau* jest następujący fragment narracyjny z *Dziurdziów*:

Cicho i cicho! Na polu i na drogach wciąż ani ducha żywego. W kuźni znowu odzywa się stuk młota; echo powtarza go w najbliższym gaju, w ciszy powietrza ogień pali się z wolna, lecz coraz wyżej. Piotr rzucił węń jeszcze sporą więź drzewa (Stefanowa ma okropną ochotę zawołać znowu: „Czy osinowe drzewo? Czy pewno osinowe?“, lecz lęka się trochę Piotra i starego Szyszki, więc milczy i tylko niecierpliwie obu rękami fartuch swój targa), płomień buchnął wysoko, a blaski jego padły na stojący naprzeciw krzyż i mnóstwem złotych węży wily się po nim coraz wyżej aż ku rozpiętym jego ramionom... (D, 197).

Wyrażna stylizacja jest tu przede wszystkim wykładnikiem pewnego rodzaju wzajemnego przesunięcia opisu i opowiadania, dającego efekt tzw. opisu sytuacji lub narracji z narzuconą strukturą opisu. Ta forma, stanowiąca swoistą amplifikację reguły komponującej tekst didaskaliowy, wypełnia spore obszary narracji w powieściach Orzeszkowej, upodabniając niektóre sceny do opisu widowiska teatralnego. Przykładem

<sup>36</sup> Ibidem, s. 77—78.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 245.

wspomniana już, niezwykle efektowna, scena wywoływania wiedzy w *Dziurdziach*, z której pochodziły fragmenty przed chwilą cytowane. O silnym oddziaływaniu efektów teatralnych świadczy tu ograniczenie funkcji dialogu, centralnej zwykle w kompozycji sceny u Orzeszkowej<sup>38</sup>, przy równoczesnym uwydatnieniu roli śpiewu, który jest tu nie mniej ważny, a może nawet, zważywszy jego znaczenie symboliczne, ważniejszy niż słowo. Pisarka tworzy w tym przypadku „przedstawienie”, w którym znajdziemy bez trudu wszystkie efekty sceniczne ze szkoły meiningeńskiej: malowniczość dekoracji, grę zjawisk atmosferycznych, grę świateł, zgranie postaci pierwszoplanowych ze zindywidualizowaną, niemą grą komparsów, efekty nawet tak ściśle teatralne, jak włączanie w akcję sceniczną przestrzeni pozasceniczej. Przy takim założeniu sceny-widowiska opis musi znacznie mocniej niż w typowej powieści nasycać narrację, bo — parafrazując Zolę — chce być dekoracją, a dekoracja to ciągły opis, stale obecny.

Brawurowe efekty sceniczne towarzyszą też w *Dziurdziach* dwóm bliźniaczym scenom „recytatywnych” narracji starej Akseny, w których opowieści z przeszłości antycypują przyszłą tragedię Pietrusi. W pierwszej z tych scen posługuje się Orzeszkowa grą oświelenia, przypominającą użycie reflektora punktowego w teatrze:

[...] blask ognia [...] powoli przygasając w piecu, rzucał na izbę smugi bladawe kołyszającej się w zmroku światłości. W jednej ze smug takich siedziała na ziemi Pietrusia [...]. Pod drugą ścianą potężna postać kowala rozpierała się na ławie i stole. (D, 270).

W drugiej scenie opowiadaniu starej towarzyszą rytmiczne gesty Pietrusi, która zgodnie z wolą babki wrzuca w ogień ususzone zioła. Nastrojowość tej sceny ma w sobie coś z opery, co autorka podkreśla porównaniem tonu mówiącej z recytatywem. I tym razem instrumentacja poetycka sygnalizuje, na wzór melodramu, symboliczny walor sceny:

Rośliny te, w których barwach i woni od niemowlęstwa prawie kochały się jej zmysły, te cząbry liliowe, żółte dziewanny, girlandy czepiających się wzajem traw i łądyg obejmowały teraz ogniste języki płomienia i owijały sine zwoje dymu, który słupem wzbijając się w komin, ział na izbę silne, upajające wonie. (D, 313).

Po chwili dopiero u wierzchołka pieca głos chrapliwy i trochę drżący zagadał: [...] Im dłużej ślepa baba mówiła, tym więcej głos jej stawał się monotonnym i zarazem do śpiewnego, żałosnego recytatywa podobnym. (D, 314).

Szczególnie bogate w efekty teatralne jest opowiadanie Orzeszkowej napisane pomiędzy interesującymi nas tu powieściami: *W zimowy wie-*

<sup>38</sup> Por. G. Borkowska: *Dialog powieściowy i jego konteksty*. Wrocław 1988.

czór. Daje ono szczególną okazję do przestudiowania potencjalnej teatralności, bo było później przez samą autorkę przerobione na scenę, tak że jego teatralność została po prostu zaktualizowana. Zestawienie tekstów jest szczególnie pouczające, bo widać dzięki niemu wyraźnie, jak duże były oczekiwania kierowane ku scenie, jak wiele spodziewała się Orzeszkowa po technice czysto teatralnej, pozostawiając do wygrania poza kwestiami dialogów — gestem, światłem, dźwiękiem — odpowiednie partie narracji. Co więcej, przeniesienie określonych fragmentów narracyjnych do didaskaliów przeróbki scenicznej pozwala wnioskować na zasadzie dowodu nie wprost, że były one z góry pomyślane jako powieściowa realizacja efektów scenicznych. Słowem, przeróbka teatralna pokazuje szerszy niż można było przypuszczać zakres działania teatralnych sposobów przedstawiania w ramach powieści. Gdy dla przykładu opowiadanie odwołuje się do efektu melodramatycznego, puentując słowa postaci o katordze znamienym zawieszeniu, które wypełnia zalegoryzowany obraz (*tableau*), chwyt ów robi wrażenie rozwiązania swoście narracyjnego:

Nikt nie poruszał się i nic nie mówił. Mogło się zdawać, że przez tę spokojną, ciepłą, ludną izbę przepłynęło ponure widmo z głową potępieńca i krwią ociekającymi plecami. (W, 154)<sup>39</sup>.

Autorka chce jednak jakoś wygrać ów efekt na scenie, dając w didaskaliach tylko sugestię, której wykonanie pozostawia pomysłowości inscenizatora. Znamienne, że tekst poboczny określa w tym wypadku nie sposób uzyskania efektu, ale sam efekt:

Chwila milczenia. Powietrzem zaczerwienionym od blasku ognia przelatuje groza. (W, 222).

Można powiedzieć, że melodramatyczne rozegranie owej „chwili milczenia” więcej jest teatralne w opowiadaniu, sięga bowiem po obraz, który zdaje się wysnuwać ze świadomości postaci, rezygnując z nazwania ewokowanego stanu emocjonalnego. Przetransponowany w didaskalia ekwiwalentny znaczeniowo fragment tekstu zabarwia się powieściowo, korzysta bowiem z nazwania stanu bez określenia jego materialnego nośnika. „Gestyka w powieści, jeśli się pojawia — pisze Brooks — unika nazywania swego nośnika, z wyjątkiem terminów swego tematu.”<sup>40</sup> Orzeszkowa podaje temat („przelatuje groza”), a troskę o nośnik zostawia reżyserowi.

O tym, w jakim stopniu zapis narracyjny tworzący niemą scenę po-

<sup>39</sup> E. Orzeszkowa: *W zimowy wieczór*. Warszawa 1949. Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach, opatrzone skrótem W.

<sup>40</sup> P. Brooks: *The Melodramatic Imagination...*, s. 77.

dlega wymogom efektu teatralnego, możemy się przekonać, porównując dwa opracowania tej samej sytuacji. Oto wersja narracyjna:

Kilka zmiętych asygnat za koszulę włożył i po wszystkich obecnych, po synach, synowych, córce i wnukach wodził błyszczącymi oczami, które w tej chwili przybrały wyraz surowy i twardy. Grube zmarszczki falowały mu po szerokim czole, podnosząc się w górę, to ku kosmatym brwiom opadając; w całej postaci jego malowała się wyraźnie myśl, której jednak nie wypowiadał, że gdyby ktokolwiek z tych, po których wzrokiem wodził, wstąpił na taką drogę, po jakiej szedł tamten, u samego jej początku pierwszy i nieubłagany opuściłby na niego tę wielką, żylastą, z brązu, zda się, wykutą swą rękę... (W, 155).

I wersja teatralna — zapis didaskaliowy:

Mówiąc to, stary Mikoła po obecnych wodzi oczyma nagle rozbiłymi; grube zmarszczki falują mu na wysokim czole, w całej postaci wyraża się myśl, że gdyby ktokolwiek z tych, na których patrzy, wstąpił na taką drogę, po jakiej szedł tamten, on pierwszy i nieubłagany opuściłby na niego swą wielką, żylastą, jakby z brązu wykutą rękę. [...] Aleksey zbliża się do ojca i z cicha do niego coś mówiąc oddaje mu przywiezione z miasteczka pieniądze, które on za koszulę chowa. (W, 223).

Obraz cytowany pełni istotną funkcję delimitacyjną: zamyka pierwszą scenę, podsumowując stan emocji grupy — stary Mikoła, *pater familias*, narzuca wszystkim zgromadzonym w chacie jednoznaczną opinię o słuszności prawa okrutnego wobec przestępcy. Obraz ugruntowuje hierarchiczny porządek wartości: Mikoła, który właśnie odwoływał się do autorytetu boskiego, autorytarnym gestem wymusza posłuch gromady dla swej patriarchalnej racji. Za chwilę do chaty wejdzie ten sam przestępca, którego właśnie potępiono, Mikoła rozpozna w nim syna marnotrawnego i po stoczonej walce wewnętrznej zamknie dramat nowym gestem, znów mocno usymbolizowanym, powtarzającym Chrystusowe: „Idź i nie grzesz więcej.”

W wersji teatralnej ową funkcję delimitacyjną obrazu widać wyraźnie; wyznaczone didaskaliami *tableau* kończy scenę I, scenę II otwiera wejście Podróżnego. Przeróbka teatralna trzyma się zatem wiernie efektów scenicznych wpisanych w opowiadanie, aktualizując — jak powiedziałem — to, co w wersji narracyjnej wydawało się jedynie potencjalne. W transpozycji uderza przede wszystkim łatwość, z jaką niemal cały zapis narracyjny może zostać przeniesiony w didaskalia. Może to także oznaczać, że narracja była tu z góry pomyślana jako ekwiwalent efektu scenicznego.

Opowiadanie Orzeszkowej dostarcza także bardzo ciekawego przykładu przejawów chybienia adaptacji techniki melodramu dla potrzeb narracyjnego przedstawiania. W chwili gdy zebrani w chacie parobcy rozpoznają w Podróżnym poszukiwanego zbiega i zaczynają go obez-

władniać, a potem wiązać, Orzeszkowa, chcąc podkreślić dramatyzm sytuacji i wydobyć jej dwuznaczność — pojmany jest przecież bratem swych prześladowców (o czym oni nie wiedzą), sięga po swoisty kontrpunkt melodramatyczny. Każę śpiewać przez sen pijanej babie piosenkę, która pochodzi z opowiadanej kilka chwil wcześniej gadki. Piosenka powraca trzykrotnie, odsłaniając prawdziwy sens rozgrywającej się przed czytelnikiem szamotaniny. Natomiast baba ani wie o tym, co się obok niej dzieje, ani — niczym chór w tragedii — nie bierze w akcji udziału.

Stara Nastula tylko nie widziała i nie słyszała nic; z głową o krawędź komina opartą spała, od czasu do czasu coś przez sen pomrukując i pośpiewując. U drzwi walczone. [...] Na koniec Aleksy pierwszy, potem bednarz — najzaciętsi lub najsiłniejsi — pochwycili go tak silnie i zręcznie, że żadnego już poruszenia uczynić nie mógł. [...] Od krawędzi komina dygocący głos uśpionej baby zanucił:

    Nie grajcie, braciszkuwie, nie grajcie,  
    Serduszka mego nie targajcie,  
    Wyże to mnie zabili,  
    Nóż w serce wsadzili... (W, 202—203).

Zapis teatralny uwyrażnia sztuczność całego pomysłu:

Walka. Podróżny broni się i wrywa. Bednarz kij mu odbiera i odrzuca daleko.  
NASTULA

przez sen śpiewa. Głos jej senny, przytłumiony żałością rozchodzi się po chacie.  
    Braciszkuwie mię zabili. (W, 249).

Zrealizowane w narracji widowisko poddaje się, jak widać, nie tylko poetyce spektaklu z melodramem, ale — co ciekawsze — na obszarze owej podległości przyjmuje właściwe teatrowi, różne od powieściowych, reguły prawdopodobieństwa. Trzykroć śpiewająca przez sen baba nie razi w melodramacie, bo działa tu w innej niż akcja sceniczna przestrzeni, wypełniając, by użyć porównania filmowego, ścieżkę dźwiękową spektaklu. W tkance narracyjnej wymaga uprawdopodobnienia, które wszak zdradza swą proveniencję teatralną. Obie *vraisemblances*: teatralna i powieściowa, są tu ostatecznie sprzeczne. Jeśli, jak chce Orzeszkowa, drzemka i bełkotliwe przez sen nucenie wcześniej śpiewanej piosenki tłumaczy się pijaństwem, a nawet — na co naprowadzają oznaki — alkoholizmem starej, fakt, że słowa odsłaniają prawdę gestów, należy do cudownych zbiegów okoliczności, normalnych w melodramacie.

Pisarka dba o podporządkowanie efektów teatralnych powieściowej *mimesis*, narzucając im drobiazgową motywację realistyczną, eliminując tym samym jaskrawą arbitralność składni melodramatu. I odwrotnie, brak tego rodzaju motywacji dla ulubionych chwytów melodramatu ocenia autorka jako wyraźne naruszenie reguł prawdopodobieństwa. Świadectwem — jej opinia o scenicznej przeróbce *Bene nati*, którą zwierza



w liście Karłowiczowi. „*Harde dusze* wcale ładnie wyglądają jako utwór dramatyczny, z wyjątkiem zakończenia, które jest melodramatem w najgorszym stylu, i prawdziwie komicznej pieśni drwała, który w chłopskiej siermiedze, układając w lesie sążnie drzewa, tryluje jak operzysta pierwszej wody, uczenie, długo i szeroko”<sup>41</sup>.

## Powieść jako melodramat

Wszystkie wskazane dotąd przykłady z tekstów Orzeszkowej pokazują, jak powieść wchłania *mimesis* teatralną i jak na jej podstawie buduje swoje przedstawienie rzeczywistości. Melodramat jest tu więc traktowany jako, mówiąc słowami Brooksa, „forma teatralności, która będzie leżeć u podstaw powieściopisarskich usiłowań przedstawienia — która będzie dostarczać modelu dla tworzenia znaczenia w powieściowych dramatyzacjach egzystencji.”<sup>42</sup> Rzecz znamienna, stosunkowo najgłębiej wnika tak rozumiana melodramatyczność w tekst najmniej nasycony efektami scenicznymi ludowego dramatu — myślę o ostatnim ogniwie trylogii chłopskiej, *Chamie*. Powieść ta odcina się pewnym ubóstwem „scenizacji” od obu wcześniejszych. Zauważył to, czuły jak zawsze na więzi między literaturą i teatrem, Kazimierz Kaszewski. „Dwie poprzednie [powieści ludowe], a zwłaszcza *Niziny*, mają nierównie bogatszy scenariusz” — pisał w związku z *Chamem*, wnioskując następnie, co się może wydać dziwne, o szczególnym dramatyzmie powieści: „Są to jakby z prologiem trzy akty (doby), potęgujące się wrażeniem. Pierwszy rozpoczyna się małżeństwem, drugi powrotem Franki z wycieczki, trzeci usiłowaniem otrucia: dramat ten ma zakończenie wytrzymujące wszelkie próby krytyczne. Jest to jednakże dramat tylko we dwoje, a cały jego interes polega na stosunku tych dwóch dusz, tak zgoła różnych.”<sup>43</sup> Większość piszących o *Chamie* współczesnych podkreślała dwa

<sup>41</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. Opr. E. Jankowski. T. 3. Wrocław 1956, s. 112: *List do J. Karłowicza z 11 lipca 1895*.

<sup>42</sup> P. Brooks: *The Melodramatic Imagination...*, s. 13. W dalszym ciągu będę często cytował Brooksa już bez przypisów, podając tylko strony w nawiasie.

<sup>43</sup> K. Kaszewski: „*Cham*”, „*Kłosy*” 1889, nr 1227, s. 6.

podstawowe znamiona jego konstrukcji: właśnie ograniczenie dramatu do pary głównych postaci oraz jaskrawy kontrast, jaki je dzieli. „Franka przedstawia naturę zwierzęcą w ludzkiej istocie. Paweł znowu [...] dochodzi niemal do świętości.”<sup>44</sup> „Widzimy więc duszę Franki, znęconą dymem nieugaszonych żądź, a przy niej — duszę chama, czystą i przeczystą; pierwsza jest świadomą pokus życia i grzeszną, druga — dziecięco naiwną i niewinną; pierwsza jest płytką, w szybkim pędzie prześlizgują się po niej wrażenia zmysłowe; dusza chama jest »jak Niemen« głęboka i z głębin swych wyłania ideały prawdy i sprawiedliwości.”<sup>45</sup> W tym kontraście więcej wątpliwości budził oczywiście „cham”, natomiast realizm postaci Franki raczej komplementowano, wspominając najwyżej, że jest trochę wyjaskrawiony, naturalistyczny. Kaszewski nazwał Pawła „idealnym charakterem”, Brodowski — „upostaciowaną ideą”, Chrzanowski — „wskaźnikiem idealnych stron charakteru ludu”, Kotarbiński stwierdził tylko, że powieść nie jest „kopią fotograficzną” prawdy, a Jeske-Choiński zaliczył bohatera do „wyjątków”, „szlachetnych męczenników”<sup>46</sup>.

Większość z tych zastrzeżeń dotyka ogólniejszej zasady, której działanie strukturuje powieść. Melodramatyzm *Chama* tkwi nie w naśladowaniu określonych form teatralnych, ale sięga głębiej, do poziomu organizacji znaczeń.

Jak zauważył Brooks, melodramat był obok powieści gotyckiej tą formą semiotyczną, w której podjęta została próba zorganizowania na nowo, po upadku hierarchii i mitów przedrewolucyjnych, moralnego porządku w świecie zdesakralizowanym, o zachwianej spójności społecznej. Nie był więc degeneracją tragedii, lecz odpowiedzią na brak wizji tragicznej. „Melodramat zaczyna się od lęku i wyraża lęk, jaki budzi przerażający nowy świat, w którym tradycyjne wzory moralnego ładu nie dostarczają już koniecznego spoiwa społecznego. Odgrywa siłę tego lęku, konfrontując ją z jawnym triumfem zła i rozprasza go przy pomocy ewentualnego zwycięstwa cnoty. Ciągłe demonstrowanie, że znaki sił etycznych mogą zostać odkryte i stać się czytelne” (s. 20). Melodramat należy do ery porewolucyjnej, którą Brooks nazywa postsakralną, nie jest

<sup>44</sup> S. T[arnowski]: *Z literatury powieściowej*. „Przegląd Polski” 1889, t. 94, s. 372.

<sup>45</sup> F. Brodowski: *Literatura i sztuka. Oczekiwania i obawy*. „Prawda” 1889, nr 17, s. 199.

<sup>46</sup> Cytaty kolejno z: K. Kaszewski: „Cham”..., s. 6; F. Brodowski: *Literatura i sztuka...*, s. 119; B. Chrzanowski: *Pesymizm chłopski*. „Głos” 1889, nr 14, s. 179; J. Kotarbiński: *Przeglądy literackie*. E. Orzeszkowa: „Cham”. „Przegląd Tygodniowy” 1889, nr 37, s. 439; T. Jeske-Choiński: *Beletrystyka wiejska*. „Niwa” 1889, nr 9, s. 131.

więc gatunkiem oderwanym od historii, lecz ściśle z nią powiązanych: właśnie moment wyłonienia się melodramatu z historycznego kontekstu determinuje jego kształt i funkcje. Spojrzenie historyczne pozwala autorowi dostrzec w melodramacie coś więcej niż tylko przejaw degradacji kultury: „Melodramat staje się — mówi Brooks — zasadniczym sposobem odkrywania, demonstrowania i operowania istotnym uniwersum moralnym” (s. 15). Jak dochodzi do spełnienia podobnych zadań? Melodramat musi być na gruzach starego porządku jakąś próbą resakralizacji, próbą odbudowy mitu. Taka próba może się opierać tylko na osobowości, na *ego* jednostkowym. Osobowość staje się zatem miarą wszechrzeczy, a kluczowym momentem odbudowy ładu etycznego jest indywidualny akt samorozumienia (pierwsza strona *Wyznań* Rousseau to, zdaniem Brooksa, *incipit* współczesności). Od tego aktu wszystko się zaczyna: po nim przychodzi kolej na imperatywy moralne, które *ego* narzuca innym jako podwaliny etyki ogólnej. Dobro i zło muszą być spersonalizowane w osobach protagonistów. „Melodramat przedstawia się równocześnie jako przymus resakralizacji i niemożność pojmowania sakralizacji inaczej niż w kategoriach osobowych [...]. Rytuał melodramatu wprowadza konfrontację jasno zidentyfikowanych antagonistów i odrzucenie jednego z nich” (s. 16—17). Tak wygląda, zdaniem Brooksa, sytuacja melodramatu na początku XIX wieku.

Wydaje się, że ten sugestywny opis mechanizmu znaczeniowego melodramatu rzuca światło na funkcje dramatu ludowego w Polsce w latach osiemdziesiątych, pozwalając lepiej zrozumieć jego ówczesny niezwykle sukces. Dramat ów, bez reszty melodramatyczny, musiał odpowiadać określonym potrzebom, bo był demonstracją przywracania ładu etycznego w świecie, w którym stare struktury ulegały rozpadowi. Skądiną�d przecież właśnie w tym zagrożonym chaosem świecie upatrywano rezerwy energii społecznej i narodowej. Chaos moralny na wsi po uwłaszczeniu i spektakularna obietnica restytucji porządku moralnego były tematami o kluczowym znaczeniu. W opinii współczesnych wieś powułaszczeniowa jest terenem, w którym w mikroskali powtarzają się procesy analogiczne do porewolucyjnych zmian w społeczeństwach zachodnich. Taką przynajmniej interpretację owych procesów możemy wyczytać z dyskusji toczonych przy okazji powieści Orzeszkowej. W recenzji *Chama* Bronisław Chrzanowski pisał: „Obecnie, gdy dawna etyka ludu rozpręga się, gdy obca mu kultura klas wyższych wkracza wszelkimi drogami, piętrząc przed nim nowe potrzeby i nowe pojęcia — nie ustalone ideały ludu niezmiernie trudno ująć w kształty konkretne. [...] Włościanstwo białoruskie, opisywane przez autorkę, przedstawia się jako zbiorowisko cech, wspólnych obydwóm gatunkowościom. Odbiegło ono od typu

gminy słowiańskiej i nie zbrałało się jeszcze z typem rolnika — producenta Europy Zachodniej.”<sup>47</sup>

W *Nizinach* Orzeszkowa demonstrowała rozkład zbiorowiska „typu gminy słowiańskiej” pod wpływem działania od zewnątrz miejskiego „mikroba”, ujawniając słabości rozpadającej się kultury wiejskiej. W *Dziurdziach*, konfrontując nowoczesny dyskurs prawniczy z „myślą nieoswojoną”, pokazała dystans dzielący owego gminnego Słowianina od rolnika-producenta, jakim go widział aparat sprawiedliwości („Stan ich? Chłopi, rolnicy, posiadacze ziemi.” *D*, 178; „Nie nędzarze, nie włóczęgi, nie członkowie proletariatu [...], ale rolnicy [...], posiadacze [...], pracownicy.” *D*, 179). Dopiero *Cham* był próbą znalezienia jakiegoś nowego porządku wartości, który mógłby być restytuowany w rozbitej od wewnątrz społeczności wiejskiej. Bohater powieści był więc, wbrew protestom części krytyki, „chłopem programowym”<sup>48</sup>. „Kto by — pisał Chrzanowski — wyprowadził wniosek, że Pawła uważać należy za przedstawiciela, wyraziciela ludu, zgrzeszyłby niczym nieuzasadnioną pochopnością. Jest on raczej wskaźnikiem pewnych idealnych stron charakteru ludu, najoczywistszym dowodem, że lud może wytwarzać jednostki idealne.”<sup>49</sup>

Orzeszkowa oparła budowę znaczeniową powieści na melodramacie, co natychmiast spostrzegła krytyka, poddając pomysł pisarki drobiazgowemu rozbiorowi. Melodramatyczność tej, jak zanotował Kaszewski, trzyaktowej kompozycji fabularnej tkwi głównie w ostrym rozdziale wartości między dwójką protagonistów i w powtarzaniu jednego schematu zdarzeniowego z identycznym rozłożeniem ról: wcielająca złe siły Franka łamie złożoną na wstępie przysięgę, ucieleśniający dobro Paweł przebacza. Taki stabilny układ nie ma w sobie napięcia i mógłby się powtarzać w nieskończoność, gdyby nie arbitralne zamknięcie fabuły samobójstwem bohaterki. Feliks Brodowski, pewny że ma przed sobą melodramat, pozwalał sobie na ironiczne skwitowanie rozszyfrowanego schematu: „Franka się zabija (gdyby się nie zabiła, on by jej ustawicznie przebaczał) przygnębiona olśniewającą potęgą duszy swego chama w zestawieniu z obrazem własnej duszy — nędznej, złoconej. Lecz powiedzmy, że i bez takiej reakcji psychicznej, ta kobieta umrzeć mogła po prostu z irytacji, jaką w niej budziła anielska cierpliwość jej męża!”<sup>50</sup>

<sup>47</sup> B. Chrzanowski: *Pesymizm chłopski...*, s. 178.

<sup>48</sup> Por. F. Brodowski: *Literatura i sztuka...*, nr 17, s. 200; M. Konopnicka: *Cham*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Wyb. i opr. J. Jarowiecki. Warszawa 1988, s. 127. Pierwodruk: „Gazeta Polska” 1889, nr 259.

<sup>49</sup> B. Chrzanowski: *Pesymizm chłopski...*, s. 179.

<sup>50</sup> F. Brodowski: *Literatura i sztuka...*, nr 17, s. 199—200.

Krytyk dobrze wiedział, że istotą melodramatu jest bezustanne demonstrowanie znaków sił etycznych. „Punktem dojścia sztuki — pisze o melodramacie Brooks — jest nie tyle triumf cnoty, ile uczynienie świata moralnie czytelnym, sylabizującym swe etyczne siły i imperatywy poprzez wielkie i śmiałe postaci” (s. 42). W powieści Orzeszkowej irytującym efektem wydawało się nie pozostawiające żadnego pola inwencji dla czytelnika, natrętne werbalizowanie przez bohatera ideałów etycznych, „Chrystusowych”, i ściśle werbalizowanie w narracji amoralizmu ratowanej przezeń ofiary (na przykład: „We wszystkim, co mówiła, czuć było nie cynizm sumienia, ale prawie zupełny jego niebyt.” C, 28). Nawet Kotarbiński, który nazwał *Chama* arcydziełem, zgłaszał w tym wypadku swoje *veto*: „Refleksje takie są głębokie i piękne, ale pod względem artystycznym wychodzą trochę z ram powieści pojętej i wykonanej realistycznie.”<sup>51</sup>

Współcześni na ogół nie wątpili, że źródło imperatywów moralnych w powieści tkwi w (prawdopodobnej lub nie) osobowości bohatera, szczególnie w jego samopoznaniu, zgodnie z kanonem melodramatu. Dopiero bardziej drobiazgowy rozbiór etyki Pawła, jakiego dokonał Bronisław Chrzanowski, odsłonił jej niespodziewane pokrewieństwo z etyką pozytywistyczną. Z pewnym zaskoczeniem pisał Chrzanowski, że chłop Orzeszkowej „to bezwiedny utylitarysta”, a rekonstruuąc motywy moralności „chama” dodawał: „Etyka ewolucyjna najzupełniej zgadza się na takie objaśnienie.”<sup>52</sup> To był punkt najbardziej dla melodramatyzmu powieści niekorzystny, gdy zamiast samorodnej, pierwotnej, elementarnej moralności rybaka nadniemeńskiego odkryto „bezwiedny utylitaryzm”, recytowaną z emfazą uproszczoną wersję przedwczorajszych rewelacji.

Powieść Orzeszkowej nie jest oczywiście melodramatem, choć opiera się na melodramatycznym szkielecie. Toteż opinie w rodzaju przytaczanych mogą być traktowane tylko jako świadectwo czytelności pewnych strukturujących tekst schematów gatunkowych i nie są „interpretacjami” utworu. Formułując niewybredne filipiki, Brodowski konfrontował melodramatyczność z postulatem przedmiotowości, posługującej się kryterium typowości. „Jakież są — pisał — środki, by obfitą treść życia wtłoczyć do powieści? Samo życie nasuwa nam odpowiedź, skupiając w pewnych osobnikach różnorodne cechy klasy, lub tę czy inną z nich potęgując i czyniąc ją w jednej postaci widoczną lub wpływową.”<sup>53</sup> Sens zarzutów był więc czytelny: tytułowy bohater powieści nie jest

<sup>51</sup> J. Kotarbiński: *Przeglądy literackie...*, s. 439.

<sup>52</sup> B. Chrzanowski: *Pesymizm chłopski...*, s. 179.

<sup>53</sup> F. Brodowski: *Literatura i sztuka...*, nr 16, s. 188.

typowy, nie może być zatem traktowany jako realistyczny. Właśnie wokół tej kwestii rozgorzała dyskusja: schemat melodramatyczny nie wszystkim wydawał się pozbawiony prawdopodobieństwa.

Melodramatyzm *Chama* nie ogranicza się do schematu fabularnego. Posługuje się tu autorka także jednym z fundamentalnych efektów tego gatunku, który Brooks określa jako „tekst niemy”. „Melodramat [...] w szczytowych momentach i w skrajnych sytuacjach odwołuje się do uniwersalnych środków wyrażania swych znaczeń” (s. 56).

Bardzo ciekawym przykładem użycia takiego tekstu gestycznego jest finał powieści. Gdy Franka wykupiona przez męża od uradnika znów przestępuje próg chaty Pawła, wszystko w niej — notuje Orzeszkowa — wyraża „straszny, druzgocący ciężar wstydu” (C, 206). Następuje niby pantomimiczne odegranie owego stanu emocjonalnego, odnotowanego w narracji: scena niema, skomentowana już jednak w trybie przypuszczającym:

Bez słowa, cicho, z oczami po brzegi nabrzmiałymi łzami, dwa kroki uczyniła i również o parę kroków od Pawła oddalona zgięła się przed nim całym ciałem, szybko, a tak nisko, że włosy jej końcami swymi ziemi dotknęły. Tak za doznane dobrodziejstwa dziękując lub o nie prosząc, kłaniają się czasem chłopci i chłopki. Widziała to pewno nieraz i teraz w ten sam sposób ukloniwszy się przed Pawłem, szybko zwróciła się ku drzwiom i do sieni wyszła. (C, 206—207).

Znaczenie gestu nie jest ściśle, bo nie wiadomo, który z nazwanych stanów symbolizuje: wstyd, wdzięczność, pokorę? A może jeszcze coś innego: przyjęcie bez reszty kodu, który jak dotąd przyjmowany był z oporami i nie na serio? Myślę o kodzie zachowań niewerbalnych, którego chłopskość wybijają narracja. Tkwi w chłopskich ukłonach rys archaiczny i etnograficzny. Już w 1830 roku Łukasz Gołębiowski przypisywał Rusinom „zbytnią dla panów unізoność”, wyrażaną tym doprowadzonym do przesady gestem: „Padają na ziemię, gdy ich o co proszą całują nogi, i przysłowie ich niewolnicze, które powtarzają nieraz: Pańskie ciało, a boska dusza.”<sup>54</sup>

Franke pokazuje Orzeszkowa, znów zresztą sięgając do repertuaru scenicznego, jako postać przebraną po chłopsku, ale łamiącą chłopskie kody zachowań.

France niewygodnie było na twardym i wąskim zydłu siedzieć, więc z nogami na stołku wyciągniętymi, a plecami o ścianę oparta, miała postawę osoby niedbałe na szezlongu wyciągniętej. [...] kibić jej ścisnął, tak iż jak u innych, granatowy kaftan, a na głowie, tak jak i inne, miała perkalową chustkę kwiecistą, za uszami związaną. Jednak ubranie to miało na niej pozór przebrania. Można by myśleć,

<sup>54</sup> Ł. Gołębiowski: *Lud Polski jego zwyczaje, zabobony*. Warszawa 1830, s. 108.

że wybierała się w nim pójść na maskaradę lub inną jaką kostiumową zabawę. (C, 64).

W tym wziętym z melodramatu sposobie przedstawienia podstawowego dylematu postaci, to znaczy jej nietożsamości, w formie czytelnego *tableau* widać rolę *mimesis* teatralnej dla budowania *mimesis* powieściowej. Rzecz znamienita: właśnie tu, w miejscu, gdzie sceniczność przedstawiania osiąga całą wyrazistość, melodramat zostanie przywołany i zdezwuowany.

Gorączkowymi też snami wydawały się otaczającym jej opowiadania, tak przecież dla nich ciekawe, że z wieczernic [...] wygnały [...] śpiewy i bajki. Cóż bowiem bajki, w większej części wszystkim tu od dzieciństwa znane, znaczyć mogły wobec opowiadań o teatralnych przedstawieniach, którym z najwyższego piętra, w ścisku, upale, potokach światła, Franka często przypatrywała się niegdyś [...]. (C, 65).

Franka — mówi więc Orzeszkowa — należy do publiczności z paradyżu i świat jej wyobrażeń, owych „gorączkowych snów”, jest światem melodramatu. Tkwi w tym zestawieniu umotywowanie teatralności zachowań bohaterki, faktu, że przybieranie póz i wykonywanie jaskrawych gestów należy do jej repertuaru.

Ukłon złożony mężowi okazuje się także odegraniem innego gestu, powtórzeniem, mimowiedną parafrazą. Dowiadujemy się o tym z dalszego przebiegu narracji, w którym zrelacjonowano w mowie pozornie zależnej to, co zobaczyła Franka w domu uradnika. Po ostatniej perypetii Franka wykupiona przez męża od uradnika opowiada żebraczcze Marceli to, co się wydarzyło w mieszkaniu policjanta.

[...] Paweł kłaniał się przed nim, do samych kolan mu się kłaniał i przyrzekał, że Koźluków uprosi, aby milczeli. Uriadnik, chociaż chciwie na srebrne pieniądze spoglądał, odmawiał jeszcze. [...] Wtedy Paweł resztę rubli z worka wysypał [...] i znowu uradnikowi pokłonił się prawie już do stóp. Aż uradnik tyle pieniędzy przed sobą zobaczywszy, a trochę może i z ukontentowania, że ktoś mu kłania się i prawie do nóg pada, nie wytrzymał dłużej i zgodził się ją wypuścić. (C, 214).

Franka przyznaje się, że widok tej dziwnej pantomimy stał się dla niej szokiem:

[...] od tego momentu, kiedy przez szczelinę widziałam i słyszałam, jak on za mnie uradnika prosił, cość mnie takiego zrobiło się, że już żyć nie mogę... (C, 215).

Ten gest, który wywarł na niej tak niezwykle wrażenie, zostanie przez Frankę powtórzony jeszcze raz w decydującym momencie pożegnania z mężem:

Ale ona parę kroków przed nim stojąc, pochyliła się aż prawie ku ziemi tym samym, co wówczas, gdy ją z aresztu uwolnił, szybkim, niskim, chłopskim ukłonem. Tak zupełnie kłaniał się Paweł uradnikowi, gdy go naprzód o jej wolność prosił, a potem mu za nią dziękował. Można by mniemać, że te jego pokłony naśladowała. Paweł jednak niż już nie powiedział. Głowę na poduszkę kładąc myślał: „Wstydzi się jeszcze! Jeszcze zapomnieć o tym, co zrobiła, nie może! To i chwała Bogu! Widać, że upamiętała się już zupełnie. (C, 217—218).

Rola gestu jest tu rzeczywiście wyraźna, a jego ułożenie w przełomowej chwili zgodne z praktyką melodramatu. Warto dokładniej przyjrzeć się cytowanym fragmentom, skupiając się na znaczeniach, bo właśnie w obrębie znaczeń dzieją się tu rzeczy ciekawe.

Uklon jest tu z jednej strony pokazany, zademonstrowany, i z drugiej — interpretowany. Interpretowany na pięć różnych sposobów. Po pierwsze: Franka opowiadając Marceli, co widziała, bierze gest za skuteczną perswazję, wzmacniającą oferowaną policjantowi łapówkę. Perswazję, która może w końcu decyduje o powodzeniu misji Pawła, bo mile łechce próżność uradnika, któremu ktoś aż do nóg pada. Po wtóre: widok Pawła kłaniającego się policjantowi działa na Frankę, działa w ten sposób, że odtąd ona, jak mówi, nie może już żyć. To działanie też zawiera interpretację gestu, ale wyraźnie inną od poprzedniej, niezwerbalizowaną, bo daje się wypowiedzieć tylko jej skutek, i by tak powiedzieć nie do zwerbalizowania: „Cościć mnie takiego zrobiło się.” Po trzecie: uklon Franki złożony mężowi tuż po powrocie do domu jest ekspresją jej stanu emocjonalnego, w którym jest wstyd, wdzięczność i pokora, a także owa — podpowiedziana w narracji — „chłopskość” jako wyraz niewolniczego poddania. Po czwarte: uklon Franki na pożegnanie męża jest, jak podkreśla narracja, naśladowaniem jego pokłonów, znów więc jakąś nieokreśloną ich interpretacją. Narracja jej nie eksplikuje, ale wyraźnie na nią wskazuje, czyli ogranicza swoje metajęzykowe uprawnienia do roli indeksu. Po piąte: uklon Franki jest zinterpretowany przez Pawła, który bierze go za oznakę wstydu i zarazem „upamiętania się” żony. Co do „upamiętania się”, jest to interpretacja jaskrawie fałszywa: kilka zdań później dowiadujemy się o samobójstwie Franki.

Jak w teatrze, sceny finałowe wysuwają na pierwszy plan rolę rekwizytu, w tym wypadku kostiumu: wszystko jest tu właśnie po teatralnemu semiotyczne. Gdy Franka ma odejść do aresztu, przebiera się na oczach wszystkich osób zgromadzonych w chacie:

Czyniła to nawet z rozmysłem i niejakim staraniem. Wcale na obecność w izbie kilku mężczyzn nie zważając, zmieniła samodziałową spódnicę na tę miejską, z obłożonymi falbanami, którą podjęła z ziemi, włożyła pończochy, nowe buciki, kaftan, watowaną algię i z głowy płócienną szmatę zdjawszy, wełnianą chustkę na nią zarzuciła. (C. 202).



Znów mamy tu scenę niemą, zapisaną z didaskaliową dbałością o szczegóły. Ta czynność przebierania, zrośnięta z osobą Franki, jakoś dla niej charakterystyczna, znów się powtórzy w finale i znów będzie, jakby techniką sceniczną, budować znaczenia kolejnej niemej sceny:

Wkrótce po wieczerzy Franka nad skrzynką swoją pochyliła się, twardą, kolorową taśmę, działą zwaną, wyjęła i kaftan nią sobie przepasała. Ubrana była w samodziółową spódnicę, różowy fartuch i miejski swój podarty kaftan. Ten ostatni przepasała teraz dość długą taśmą. Paweł na to żadnej uwagi nie zwrócił. (C, 217).

Rola ostatniego z przytoczonych zdań jest przejrzysta: zarazem odsłania przepaść między parą bohaterów, czy może między dwoma kodami, którymi dysponują, i podkreśla ważność tego spektaklu, jaki — niezauważony przez Pawła — rozgrywa się przed „widzem” i dla „widza”. Analogicznie do tej, przypomnianej przed chwilą sceny, w której pokazano „widzowi” Frankę, jak zasiada na ławie niby dama na szeslongu. Przebranie Franki to wstęp do pożegnalnego ukłonu, wybór odpowiedniego kostiumu do roli, jaka będzie za chwilę odegrana. Znów, jak w teatrze, treść psychiczna kryjąca dylemat etyczny zostaje pokazana, zademonstrowana w *tableau*. Tym razem symbolika stroju jest szczególnie wymowna, bo oddaje zagadkę szaleństwa, owego rozdwojenia osobowości, z którego Franka zwierza się wcześniej Marcelce:

Żebyś mogła, to, zdaje się, zabiłabym ją, jak tę wściekłą sukę! [...] — stoi mnie przed oczami i stoi... gdzie obróć się, wszędzie ją widzę... a taka straszna! — Któż to taki? Mojaż ty mileńka! Któż to tak ciągle przed oczami tobie stoi? Franka spojrzała na nią zdziwionym wzrokiem. — A jaż sama! — odpowiedziała. (C, 215).

Przeobrażenie Franki jest w ostatnim akcie powieści charakterystycznie niedopasowane, dwoiste: samodziółowa spódnica i miejski, podarty kaftan. Przypomnijmy: ubierając się przed uradnikiem, Franka „zmieniła samodziółową spódnicę na tę miejską, z obłożonymi falbanami” (C, 202). Stoją więc przed „widzem” dwie osoby, a raczej jedna, dwoista, z atrybutami chłopskości i miejskości. Te szczegóły kostiumowe pokazują rozdarcie i zwielokrotniają dwuznaczność niewolniczego pokłonu.

Takie mnożenie interpretacji gestu potęguje tylko wrażenie jego nieprzekładalności, nie dającej się werbalizować oryginalności. Gest jest tu jak w melodramacie „figuracją pierwotnej mowy” (Brooks, s. 72), a jego tłumaczenie pokazuje swoistą bezradność kodu językowego. Zamknięcie akcji „niemym tekstem” ukłonu, obarczonego symbolicznymi znaczeniami, jest rozwiązaniem doskonale potwierdzającym znaczenie

melodramatu jako jednej z zasad strukturujących główny wątek powieści.

Ludowe powieści Orzeszkowej bez trudu, jak widać, wchłaniają przedstawieniowe stereotypy melodramatu, podając je w dobrej wierze za ściśle odtworzenie rzeczywistości. Co więcej, w dobrej wierze są one jako takie odbierane. Pobieżny, przykładowy przegląd figur scenicznych w tekście powieściowym rzuca pewne światło na praktykę realizmu. Wszak cytowane utwory Orzeszkowej uchodziły w oczach autorki i czytelników za najwyraźniej realistyczne w jej dorobku. Jeśli słowa Charlesa Grivela, które chciałbym na koniec przytoczyć, nie są, być może, generalnie słuszne, na pewno są słuszne w odniesieniu do realizmu chłopskich powieści Orzeszkowej: „Wybiegiem, do którego ucieka się przedstawienie narracyjne, jest zawsze teatr. Filtrowanie, montaż, przepływ informacji — znaczeń tekstu — zakłada scenę, salę, planszę: dawka asertywna rzutowana jest na obraz [*tableau*]. Sens musi być pokazany ostentacyjnie, a nie po prostu wypowiedziany.”<sup>55</sup>

Jeśli Grivel ma rację, trzeba powiedzieć, że każdy temat szuka swojego teatru.

---

<sup>55</sup> Ch. Grivel: *L'appareil de représentation naturaliste, ce qu'il s'y marque le corps, le nu*. In: *Le naturalisme. Colloque de Cerisy*. Direction P. Cogny. Paris 1978, s. 199.

# Rozdział czwarty

## Wiedza

---

### Uwagi wstępne

„Moi zaś *Dziurdziowie* są, jak pochlebiam sobie, prawdziwymi rusińskimi chłopami, nie bydlętami wcale, ale ludźmi przebywającymi bardzo niskie stadium cywilizacyjnego rozwoju.”<sup>1</sup> Tak pisała Orzeszkowa do Jana Karłowicza w grudniu 1884 roku. W innych listach z tego czasu możemy przeczytać o motywach zainteresowania autorki najniższymi warstwami społecznymi. „Pociągają mnie one ku sobie tą tajemnicą niejako, która okrywa dziejące się wśród nich dramaty.”<sup>2</sup> Swoje zajmowanie się „nizinami” nazywa pisarka „studiami”, „studiami ze świata najmniejszych”<sup>3</sup>; o *Dziurdziach* powiada, że powieść ta „dla myślących ludzi będzie ciekawym etnograficznym studium.”<sup>4</sup> „Roboty takie są niezmiernie proste i poziome, ale zadawalniają ciekawość umysłową.”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. Opr. E. Jankowski. T. 3. Wrocław 1956, s. 71. List do J. Karłowicza z 28 grudnia 1884.

<sup>2</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. Opr. E. Jankowski. T. 2. Wrocław 1976, s. 25. List do J. Krausharowej z 10 grudnia 1884.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane*. Opr. E. Jankowski. T. 2. Wrocław 1955, s. 27. List do L. Méyeta z 17 grudnia 1884.

<sup>5</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane...*, t. 3, s. 71.

Te wszystkie wypowiedzi deklarują jedno: że prawda chłopskich postaci powieściowych została uzgodniona z nauką. Albo, innymi słowy, że dyskurs powieściowy był tu kształtowany w kontakcie z dyskursem naukowym. Jaki mógł być współudział wiedzy w konstruowaniu powieści o najniższej warstwie społeczeństwa? Orzeszkowa mówi w listach o etnografii i o teorii rozwoju. Chłopi to „ludzie przebywający bardzo niskie stadium cywilizacyjnego rozwoju”, to zatem ludzie prymitywni, pierwotni w tym znaczeniu, jakie nadała temu słowu pozytywistyczna antropologia. Ta teoria rozwoju, którą ma na myśli pisarka, jest — oczywiście — ewolucjonistyczna.

Dramaty, które się rozgrywają tam, w najniższych warstwach społecznych, okryte są tajemnicą, a kluczem do niej okazuje się wiedza naukowa. Jaki jest sposób użytkowania tej wiedzy w tekście powieściowym? Jak mogłaby ona być wykorzystana przy tworzeniu powieściowych przedstawień? Żeby uzyskać odpowiedź na tak sformułowane pytania, posłużymy się kilkoma przykładami związków, jakie zachodzą między tekstami Orzeszkowej i wypowiedziami reprezentującymi różne dziedziny wiedzy, charakterystyczne dla dziewiętnastowiecznej *episteme*.

## Glisty i mikroby

W *Nizinach* uderzającą cechą narracji jest obecność metafor i porównań biologicznych, a także częsta skłonność do opisów postaci, wysnuwających ich cechy ze środowiska, z którego się wywodzą. Pisz autorka o „hadwokacie”, rysując jego portret na tle „miejskich pyłów i mętów”:

Można by nawet rzec, że powierzchowność jego przystosowała się do żywiołu tego albo że ulepiła się z różnych jego składników. Jak barwa skór chłopskich ujednostajnia się prawie z barwą ziemi, tak cera jego twarzy, gąbkowata i żółta, upodobniła się z pyłem, który w porach suszy zawisa nad ulicami i osiada na domach Ongrodu. (N, 87).

Figurą, która organizuje tę wypowiedź, jest analogia. Może być ona kontynuowana wzdłuż całej drabiny, oddającej hierarchię organicznego świata. Można więc równie dobrze powiedzieć:

Jak glisty nieustannie toczące glebę barwę jej przybierają, tak ludzie ci barwą skóry swej zjednali się prawie z barwą ziemi. (N, 74).

Analogia może, jak wyżej, dotyczyć formy przystosowania się do środowiska, może obejmować różnorakie układy funkcjonalne, także zresztą w ostateczności zdeterminowane przystosowaniem:

Wtedy przykłady innych i niepospolita zręczność doradziły mu uzbrojenie się w ramiona, które spełniały dlań czynność, jaką dla głowonowa spełniają jego macki. (N, 92).

Analogia między światem społecznym a zwierzęcym, czy szerzej: między tym, co społeczne, i tym, co organiczne, należy nie tylko do ulubionych chwytów retoryki ewolucjonizmu, ale ma tam swoje metodologiczne uzasadnienie. Myślenie analogiami jest wszakże zarazem cechą myślenia potocznego. We *Wstępie do socjologii* Spencer poświęca tej sprawie sporo uwagi: „Metafory i porównania wprowadzające nas często w błąd przez to, że podsuwają nam pojęcia zupełnej identyczności, gdzie istnieje lekkie tylko podobieństwo, niejednokrotnie stają się na odwrót powodem błędów przez to, że istotne zgodności przedstawiają jako proste fantazje. Kiedy używamy metafory dla wyrażenia istotnego podobieństwa, budzimy podejrzenie, że podobieństwo to jest tylko wymyślone; tym sposobem zaciemniamy zrozumienie rzeczywistego pokrewieństwa.”<sup>6</sup> Ostatecznie, roważywszy odpowiednie przykłady, uznaje Spencer wartość metafor typu „ciało polityczne”, bo — powiada — „w tym wypadku metafory są czymś więcej niż prostymi retorycznymi figurami. Są to sposoby mówienia, użyte pierwotnie w celu wyrażenia prawdy niejasno dostrzeżonej, a która staje się wszakże wyraźniejszą w miarę dokładniejszego zbadania świadectw, potwierdzających takową.”<sup>7</sup>

Tkwi w tym rozumowaniu potężna zachęta do poważnego traktowania walorów poznawczych metafory jako prenaukowego sposobu formułowania prawdziwych orzeczeń o rzeczywistości. W *Zasadach socjologii* Spencer spektakularnie demonstrowa tę pomocniczą dla poznania rolę analogii: „Użyliśmy tu przeważnie rozwiniętych analogii, jedynie jako rusztowania przy budowie spójnej całości indukcji socjologicznych. Usuńmy teraz rusztowanie: indukcje ostoją się same.”<sup>8</sup> Jest u Spencera pewna decydująca wskazówka, które z będących w użyciu albo dopiero wprowadzanych metafor niosą tego rodzaju wartości. Są to metafory „organicystyczne”, dotyczące podstaw teorii socjologicznej.

<sup>6</sup> H. Spencer: *Wstęp do socjologii*. Przeł. H. Goldberg. Warszawa 1884, s. 348.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 349.

<sup>8</sup> H. Spencer: *Zasady socjologii*. T. 2. Warszawa 1889, s. 138.

„Istnieje w samej rzeczy istotna analogia między organizmem indywidualnym a społecznym, i staje się ona prawdą niezbłą dla każdego, kto pojął, że jeden i drugi organizm znajduje się pod panowaniem pewnych konieczności, od których budowa obojga zależy.”<sup>9</sup>

Przypomniane tu deklaracje Spencera skłaniają do uznania metafory „organicystycznej” za składnik dyskursu, zarówno naukowego, jak i jego śladem literackiego, wcale nie peryferyczny, lecz przeciwnie, w pewnym stopniu centralny. Co więcej, metafory tego rodzaju nabierają oczywistych znamion wskaźnika intertekstualnego, są bowiem jakąś formą przytoczenia dyskursu ewolucjonistycznego. Zapewne wzmacnia taką sugestię fakt, że Orzeszkowa wyraźnie kompromituje afiszowanie się z hasłami darwinizmu społecznego, które, w formie wytartego stereotypu, wkłada w usta „hadwokata”.

— I przy tym — dokończył — konkurencja straszna... Walka o byt, jak mówi Darwin.

— Kto taki? — wyciągając szyję i nastawiając ucho zapytał Bahrewicz.

— Darwin — patrząc w sufit i wraz z krzesłem swym odchylając się w tył powtórzył gość.

— Aha! z ustami pełnymi smażonych kartofli zawołała Różia — pamiętam... panna Szurkowska, nasza guwernantka, czytała powieści Darwina...

— Powieści on nie pisał, był to uczony — objaśnił Kaprowski.

— To ty, Ludwisiu, uczone książki czytałeś — zagadnęła Bahrewiczowa.

— A dlaczegoż by nie, ciociu? ja wszystko czytałem... (N, 27).

Są przeto w powieści obecne dwie lektury Darwina: odwołuje się do niego jako źródła swego cynizmu bohater; parafrazuje go w charakterystyce tegoż bohatera autorka. Używanie ewolucjonistycznych metafor nabiera w tym kontekście szczególnego waloru, nawiązuje bowiem sieć relacji między powieściowymi przedstawieniami i dyskursem nauki. Te okoliczności wskazują ważność quasi-darwinowskich figur retorycznych, które powinny być w lekturze powieści zinterpretowane, bo same wnoszą do niej pewien ładunek interpretacyjny. Mówiąc półzartem: czytelnik także powinien odszukać w tekście „swojego” Darwina.

Przedstawiając Kaprowskiego, nazywa go Orzeszkowa miejskim mikrobem i z góry odpięra ewentualne zarzuty publiczności, że tak drobnym organizmem nie warto sobie zaprzętać uwagi. Jest bardzo prawdopodobne, że Orzeszkowa pierwsza w literaturze polskiej użyła tej nazwy. Ponieważ dyskurs, w którym ta metafora się pojawia, jest właściwie — przesuniętą do środka tekstu — przedmową powieści, znaczenie jej wydaje się doniosłe dla problematyki *Nizin*. Spytajmy zatem, co właściwie oznacza zestawienie głównej negatywnej postaci powieści

<sup>9</sup> Ibidem.

z mikroblem? Odpowiedzi dostarcza szkic J. Nusbauma zamieszczony w „Prawdzie” z czerwca 1883 roku, do którego odsyła nas wysunięte przez Orzeszkową hasło. Szkic nosi tytuł *Prądy nowoczesnej biologii* i zaczyna się uwagą, że „teoria mikrobów, będąca wynikiem badań lat ostatnich, stanowi zawiązek nowej zupełnie dziedziny badań biologicznych.”<sup>10</sup> Dziś znamy ową dziedzinę pod nazwą mikrobiologii. Według autora, który sam był wybitnym przyrodnikiem, odkrycie mikrobów ma szerszą, ogólnofilozoficzną doniosłość. „Nie mówiąc już o wielkiej doniosłości odkryć w tym kierunku dla celów czysto praktycznych teoria ta, sprowadzająca zboczenia chorobowe organizmów na grunt pasożytowy, stanowi nowy triumf dla monistycznych poglądów na życie organicznego świata: ta sama walka o byt, którą prowadzą bezustannie organizmy w stanie normalnym, przejawia się także w stanie choroby; tu jak i tam walczą z sobą istoty żyjące o byt, a mający więcej odpowiednich warunków istnienia pozostanie zwycięzcą.”<sup>11</sup>

Mówienie o mikrobach okazuje się więc przede wszystkim demonstracją konsekwentnego monizmu przyrodniczego, a posłużenie się mikroblem jako metaforą wyzyskiwacza wiejskiego równa się deklaracji społecznego darwinizmu. Co więcej, w ramach takiego usytuowania kluczowej metafory relacje w przedstawianym świecie objawiają się nie jako pewien niekorzystny zbieg okoliczności, ale jako procesy działające z koniecznością sił przyrody.

Mikrob to organizm pasożytniczy, walczący z organizmem żywicielskim i zwyciężający, gdy ma więcej niż tamten „odpowiednich warunków istnienia”. Myli się więc ten krytyk, który powiada, że utwór Orzeszkowej wzorem *Szkiców węglem* przedstawia „stosunek podłego wyzyskiwacza do ludu pocziwego a niezaradnego.”<sup>12</sup> Kategoryzacja typu: podły/pocziwy traci tutaj w ogóle sens. Zwycięstwo mikroba oznacza precyzyjnie tylko jedno: że organizm, który jest przez niego zaatakowany, nie ma dość „odpowiednich warunków istnienia”, że jest organizmem nie przystosowanym. Ponieważ toczy się tu walka o byt, mikrob okazuje się po prostu funkcją osłabionego organizmu wsi. Zaradzić chorobie można tylko w jeden sposób: wzmacniając organizm, który jej uległ.

Znaczenie metafory nie wyczerpuje się na tej drastycznej diagnozie, jaką pisarka stawia wsi pouważeniowej. Ponieważ powieść jest drobiazgową analizą lawinowych skutków działania mikroba w środowisku niezdolnym do obrony, na plan pierwszy wysuwa się tu pewien

<sup>10</sup> J. Nusbaum: *Prądy nowoczesnej biologii*. „Prawda” 1883, nr 6, s. 67.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> K. Kaszewski: *Recenzja „Nizin”*. „Biblioteka Warszawska” 1886, t. 4, s. 147.

nowy typ związków przyczynowych, nie znanych poza obszarem organizmów żywych. Ambicją pisarki, i o tym świadczy pośrednio deklaracja wpisana w kluczową metaforę powieści — jest dać literacki ekwiwalent tego nowego modelu wyjaśniającego, który różni się od tradycyjnego, mechanistycznego modelu związków przyczynowych. Chodzi tu o nazwaną tak przez Spencera „przyczynowość *fruktyfikacyjną*”, coś, co z grubsza odpowiada naszemu pojęciu reakcji łańcuchowej. „Studium umiejętności życia — pisze Spencer — [...] prowadzi jeszcze do innego ważnego pojęcia, którego umiejętności konkretne nieorganiczne dostarczyć nie mogą — do pojęcia tego, co można by nazwać przyczynowością *fruktyfikacyjną*. I tak bardzo drobna ilość zarazka, wprowadzona do organizmu, nie wywołuje skutków proporcjonalnych do jego masy, jak to ma miejsce, gdy czynnik nieorganiczny działa na masę nieorganiczną; lecz przez przyswojenie sobie cząsteczek, których mu dostarcza krew organizmu, wzrasta zarazek znacznie i sprowadza skutki zgoła nieproporcjonalne do pierwotnie wprowadzonej ilości — skutki, które mogą z wzrastającą coraz bardziej siłą ujawniać się przez przeciąg reszty życia danego organizmu. Tyczy się to zarówno czynników zrodzonych wewnątrz organizmu, jak i wprowadzonych do niego z zewnątrz.”<sup>13</sup> Angielski uczony przywiązuje do tego modelu przyczynowości szczególną wagę, bo podważa on jeden z mitów myślenia potocznego, z którym musi walczyć metodologia naukowa. Chodzi o zasadę, że „rezultaty są proporcjonalne do użytych środków.” „Zasada ta, milcząco wyznawana, jest źródłem bardzo wielu błędów zarówno w życiu prywatnym, jak i publicznym.”<sup>14</sup>

Tego samego uczy w swojej „schowanej” przedmowie Orzeszkowa:

Był on tak małym i tak małą na pozór rolę w świecie odgrywał, że każdy, kto na zbiorowisko ludzkie spogląda z góry i nieuważnie, zaledwie by go mógł dostrzec, a pewno nie chciałby mu się przypatrywać. [...]. Lecz ktokolwiek by raz przyjrzał się pilniej jemu i jego ruchom, musiałby z ciekawością może niemałą rzucić parę zapytań [...]. (N, 87).

Mówi Spencer, że zarazek dlatego wywołuje lawinowe skutki w organizmie, bo „przyswaja sobie cząsteczki, których mu dostarcza krew organizmu.” Przypomnijmy zatem, że według angielskiego filozofa tę samą rolę spełniają „w indywidualnym organizmie pęcherzyki krwi, w społecznym zaś — pieniądze”; inaczej mówiąc: „Kulki w krwi można porównać z monetą pod względem ich funkcji.”<sup>15</sup> W ten sposób, wertując

<sup>13</sup> H. Spencer: *Wstęp do socjologii...*, s. 341.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 278.

<sup>15</sup> H. Spencer: *Organizm społeczny*. W: *Szkice filozoficzne*. T. 1. Warszawa 1884, s. 11.



strony z różnych tomów Spencera, zbliżyliśmy się do punktu, od którego zaczyna się wpisana w powieść refleksja Orzeszkowej, adaptująca myśli jej ulubionego filozofa. Jeśli mikroby rzeczywisty niszczy organizm, przyswajając sobie cząsteczki krwi, to idąc drogą uprawnioną ze wszech miar analogii, mikroby społeczny niszczy organizm społeczny, działając w sferze obiegu pieniądza, który jest ekwiwalentem krwioobiegu. Ten wniosek doskonale interpretuje spostrzeżenia poczynione poprzednio przy okazji korekt wprowadzanych przez Orzeszkową do schematów fabularnych powieści ludowej. Autorka przedstawiała wszystkie relacje między członkami wspólnoty wiejskiej jako stosunki za pośrednictwem przez pieniądze. Dotyczyło to, jak pamiętamy, nawet najbliższych, najbardziej intymnych związków. Widać teraz wyraźnie, że owo pośredniczące działanie pieniądza traktuje Orzeszkowa jako wynik działania mikroba społecznego, analogicznie do procesów zachodzących w żywych organizmach. Właśnie — nieprzypadkowo — z ust Kaprowskiego usłyszymy maksymę, która symbolizuje jego funkcję w powieściowym świecie:

Pieniądze na tym świecie, to, moja kochana, wszystko, wszystko a wszystko. (N, 150).

Głównym tematem powieści jest dezintegracja tradycyjnych więzi społecznych typu patriarchalnego, które ulegają przekształceniu za sprawą pieniądza, wciskającego się w te więzi w charakterze czynnika pośredniczącego. Naturalny przebieg tego procesu, powiedzielibyśmy: kapitalizacji wsi, zostaje zainfekowany przez „mikroba”, którego aktywność sprowadza zaburzenia na ten wylęgający się dopiero, nowy ład ekonomiczno-społeczny.

Centralna metafora tekstu zapoczątkowuje, jak widać, bogatą grę odwołań intertekstualnych, wpisujących rozległą przestrzeń tekstów wiedzy w świat przedstawień powieściowych lub też, co wychodzi na jedno, relatywizujących te przedstawienia w stosunku do konkretnych struktur poznawczych.

Również pozytywną bohaterkę powieści identyfikuje Orzeszkowa za pomocą metafory „organicystycznej”. Dwukrotnie nazywa autorka chłopów „glistami”, wskazując po darwinowsku znakomite ich przystosowanie do warunków środowiska. Ale głębszy sens metafory odsłania się tylko wtedy, gdy bohaterka powieści, przynajmniej na chwilę, „glista” być przestaje. W scenie, od której rozpoczyna się działanie intrygi w *Nizinach*, jesteśmy świadkami metamorfozy:

Gdy tak stała wyprostowana i szczerym, błyszczącym okiem swym na dwu mężczyzn patrzyła, a drobne, blade jej usta rozchyliły się łagodnym uśmiechem,

z nędzarki spracowanej, ze sponiewieranej glisty ciemnej przemieniła się w czującego wartość i godność swą człowieka. (N, 61—62).

Glista, zwana też robakiem lub dżdżownicą, jest ulubionym dla ewolucjonistów przykładem istoty prymitywnej, dobrze przystosowanej do warunków, ale przez to w jakiś sposób w swej egzystencji zubożonej. Spencer podaje go w *Zasadach etyki*, pisząc, że „robak, zabezpieczony od wszystkich swych wrogów ziemią, w której przebywa i żywi się, może przewyższać długowiecznością wiele pokrewnych sobie pierścieniowatych z rzędu owadów; ale te ostatnie, w ciągu swego istnienia [...] przebywają większą ilość kolei, stanowiących życie. Nie inaczej jest też i z ludźmi, gdy porównamy plemiona więcej rozwinięte z mniej rozwiniętymi.”<sup>16</sup>

Inny aspekt tego problemu porusza Darwin, widząc w dżdżownicy istotę, której dalsza ewolucja, ze względu na doskonałość przystosowania do warunków, jest niecelowa. „Można by zapytać — mówi Darwin — jaką korzyść, o ile zdolni jesteśmy o tym sądzić, przyniosłaby wyższa organizacja wymoczkowi, pasożytującemu w jelicie robakowi lub nawet dżdżownicy. Jeżeli zaś zmiana nie przynosi korzyści, to dobór naturalny nie udoskonali ich wcale [...] i będą one mogły na nieograniczony czas pozostać przy swej obecnej niskiej organizacji. [...] w bardzo prostych warunkach życia wysoki stopień organizacji nie przynosiłby korzyści; możliwe nawet, że przynosiłby istotną szkodę jako delikatniejszy, a więc łatwiej ulegający zakłóceniu i uszkodzeniu.”<sup>17</sup>

Bohaterka Orzeszkowej, z glisty przekształcając się w człowieka „czującego wartość i godność swą”, wylamuje się jakby spod działania deterministycznej formuły. Jej przygoda „ludzka” jest próbą oparcia się prawom przystosowania. Orzeszkowa nie poprzestaje na przedstawieniu bohaterki, jak z glisty ciemnej zmienia się w człowieka. Metafora ma w tekście własny żywot i własną historię. W finale powieści człowiek zmienia się na powrót w glistę. Tym razem metaforę zastępuje usymbolizowane porównanie:

Ze strasznym krzykiem owym Krystyna na glinianą podłogę upadła [...]. Ręce od głowy oderwawszy, ramiona na glinianej podłodze rozpostarła i tak całą sobą do niej przylgnęła, jakby jedyną jej w tej chwili żądzą było wgrzebać się w ziemię i schować pod nią. (N, 169).

Tworząc z aluzyjnej figury kłamrę powieściowej akcji, chce autorka, aby metafora i porównanie ogarniały symbolicznym i zarazem inter-

<sup>16</sup> H. Spencer: *Zasady etyki*. Przeł. J. Karłowicz. Warszawa 1884, s. 11.

<sup>17</sup> K. Darwin: *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymaniu się doskonalszych ras w walce o byt*. Przeł. S. Dickstein, J. Nusbäum. Warszawa 1955, s. 127—129.

tekstualnym kontrapunktem całą opowiedzianą historię. Intertekstualna gra z tekstem Darwina obejmuje więc interpretację fabuły powieści, odsłaniając alternatywne przebiegi motywacji i — w konsekwencji — arbitralność wyborów kompozycyjnych. Równocześnie otwiera kontekst istotnych pytań o zasadność pojęcia ewolucji w ocenie działań wartościowanych etycznie. Sprzęga problematykę powieści z dylematami etyki pozytywistycznej. Warto w tym miejscu przypomnieć pewne sformułowania z *Zasad etyki* Spencera, które rozwijają podobną co powieść problematykę, lokując ją w perspektywie filozofii ewolucjonistycznej.

Mówiąc o trudnościach, jakie stwarza zawsze wybór mniejszego zła, posługuje się autor przykładem stosunku rodziców do dzieci: „Istnieje granica, po którą względnie dobrym jest, aby rodzice ponosili ofiary na rzecz potomstwa; lecz jest tu też granica, której nie można przekroczyć bez przyczynienia, nie tylko ojcu lub matce, ale całej rodzinie, nieszczęść daleko większych od tych, którym się zapobiega ofiarą. Lecz któż zdoła oznaczyć tę granicę?”<sup>18</sup>

Można by, korzystając z pewnej swobody sformułowania, powiedzieć, że powieść lokuje się ze swoimi przedstawieniami właśnie w tego rodzaju lukach systematu, że podejmuje kwestie nieuregulowane teoretycznie, że szuka odpowiedzi na pytania kłopotliwe z normatywnego punktu widzenia.

W *Zasadach etyki* problemat glisty znajduje jaskrawe dookreślenie: darwinizm jest tu po prostu przetłumaczony na język antropologii. „Osobistość bezwarunkowo sprawiedliwa lub doskonale współuczująca — pisze Spencer — nie mogłaby żyć i postępować zgodnie ze swą naturą wśród plemienia ludożerców. W otoczeniu oszustów i ludzi bez żadnych skrupułów zupełna ufność i szczerłość koniecznie prowadzi do zguby. Gdy wszyscy otaczający uznają tylko prawo mocniejszego, człowiek, posiadający naturę nie pozwalającą mu zadawania bólu innym, zginąć musi. Konieczna jest potrzeba pewnej harmonii w postępowaniu każdego członka społeczeństwa z postępowaniem innych.”<sup>19</sup>

Orzeszkowa demonstruje tę obiektywizację, rozbudowując relację między oszustem i „osobistością sprawiedliwą” w paralelizm dwóch wątków zdekompletowanych rodzin: Mikołaja, wychowującego dzieci bez żony, i Krystyny, „hodującej” synów bez męża. Te dwie historie są powiązane odwrotną proporcjonalnością: w powieści jej znakiem są symboliczne gesty dzieci. Kułaki spadające na plecy Krystyny mają kontrastować z emfatyczną sceną wdzięczności dzieci Mikołaja:

<sup>18</sup> H. Spencer: *Zasady etyki...*, s. 247.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 261.

Dobił targu z Dzielskimi, nabywał od nich nie tylko ów żyzny klin ziemi, ale jeszcze i stojące pod samym lasem porządne zabudowania folwarczne i spory kawał wybornego pastwiska. Z rozpromienionymi twarzami dzieci ku niemu podchodziły i z uszanowaniem wielkim całowały go w ręce. (N, 126).

Apoteoza oszusta wraz ze zgubą „ufnej i szczerzej” potwierdzają fabularnie niepodważalność diagnozy naukowej. Zarazem przecież powieść kończy się inną apoteozą: wśród brudów, błota i łez — pisał Jeż w recenzji — „jasno świeci miłość macierzyńska.”<sup>20</sup> Maską Niobe nałożona na figurę Krystyny w ostatnich zdaniach tekstu oznacza niezgodę na „obiektywizację” naukową i ma być, oczywiście, maską tragiczną.

## Człowiek pierwotny

Inaczej korzysta Orzeszkowa z *Zasad socjologii* Spencera, które dostarczyły jej modelu „pierwotnej” wyobraźni i „myśli nieoswojonej.” Chłopi z *Nizin* zostali przez pisarkę przedstawieni jako ludzie pierwotni, których władze poznawcze są na tyle słabo rozwinięte, że uniemożliwiają im trafną orientację w świecie infiltrowanym przez społeczne mikroby. Można w efekcie czytać powieść z *Zasadami socjologii* w ręce, znajdując co krok przedstawienia ilustrujące tezy filozofa. Wystarczy, jeśli odwołamy się do paru przykładów.

Kluczowa, determinująca dalszy bieg zdarzeń scena *Nizin* relacjonuje motywy, które prowadzą bohaterkę do trudnej decyzji, aby oddać „hadwokatowi” ostatnie sto rubli, przeznaczone dla młodszego syna. Pisarka poddaje swą postać czemuś w rodzaju presji emocjonalnej. Oto Krystyna, słuchając gry Mikołaja, podkłada w wyobraźni pod melodie trąbki znane jej urywki tekstów ludowych, mówiących o złym losie żołnierza. Emocje, które te melodie budzą, podrywają Krystynę do działania:

Zerwała się z kamienia. Teraz już jedna tylko żądza w niej zawrzała: zobaczyć Pilipka. (N, 129).

<sup>20</sup> T. T. Jeż: *Ze świata*, „Przegląd Tygodniowy” 1884, nr 46, s. 529.

Później, ciągle pod wpływem swej żądz, bohaterka potajemnie wy-  
ciąga ze skrzyni pieniądze. Ale decyzja nie zapada: Krystyna czeka z nią  
aż do chwili, gdy się znajdzie przed obliczem „hadwokata”. Tu jeszcze:

Myśl o Antośku, o krzywdzie, jaką by mu wyrządziła [...], kłuta ją w serce  
i powstrzymywała rękę. (N, 152).

Moment decyzji nawiązuje do poprzedniej sceny — wybuchu „żądzy”  
zobaczenia syna. Wzrok Krystyny pada na wiszący na ścianie kicz-  
owaty obrazek dziecka:

Nagle podniosła oczy i wzrokiem spotkała się z główką dziecięcą [...] poznała  
oczki Pilipka; taki sam pucaty on był, i taki różowieńki [...]. Onaż przyszła do  
miasta, aby go zobaczyć... Morze tęsknoty rozplynęło się po jej piersi. Wszystkie  
siły namiętności mieszkające w spracowanym jej ciele i sponiewieranej duszy  
[...] płomieniem rumieńca zapaliły zwiędłą twarz. (N, 152—153).

Te dramatycznie najmocniejsze sceny oparte są na określonym sche-  
macie motywacyjnym, zgodnie z którym racje rozumowe ustępują tu  
pod działaniem emocjonalności, ogarniającej nagłym „płomieniem” pod-  
daną im bez reszty osobę. Orzeszkowa podkreśla ową afektację jaskra-  
wym nazywaniem: mówi o „żądzy”, o „siłach namiętności”. Takie przed-  
stawienie motywów działania ma najwyraźniej charakteryzować prymi-  
tywną, chłopską psychologię. Pisarka konstruuje ją zgodnie ze Spence-  
rowską koncepcją psychologii człowieka pierwotnego.

W *Zasadach socjologii* czytamy, że świadomość człowieka pierwot-  
nego „różni się od świadomości człowieka cywilizowanego tym, że składa  
się raczej z wrażeń i prostych uczuć wyobrażennych, bezpośrednio z nimi  
skojarzonych, nie zaś ze złożonych czuć wyobrażennych. Cechująca się  
zaś w ten sposób stosunkowo prosta świadomość wzruszeń będzie się  
przeto, jak tego oczekiwać możemy, odznaczała większą dawką owej nie-  
regularności, jaka wynika wówczas, gdy każda żądza wraz po ukazaniu  
się, wyładowuje się jako czynność, zanim zbudzą się żądze jej przeciw-  
ważne.”<sup>21</sup> W zgodzie z tą koncepcją pozostaje analogia, jaką przepro-  
wadza filozof między człowiekiem pierwotnym i dzieckiem. „Pewnym  
znów rysem, towarzyszącym naturalnie owej niezdolności rozumienia  
wpływu własnego pojęcia na przyszłość, jest dziecinna wesołość.”<sup>22</sup> Jakby  
na potwierdzenie tych słów każe Orzeszkowa, już po wyzbyciu się przez  
Krystynę pieniędzy, oddawać się bohaterce, mimo przewidywanych kło-  
potów, dosyć beztroskiej wesołości:

Ogarnęła ją wielka wesołość. Wszystko, dziękować Bogu, skończone. [...] Hroszy  
wprawdzie nie ma już wcale; pusta pończocha za koszulę wsunięta piecze ją

<sup>21</sup> H. Spencer: *Zasady socjologii...*, t. 1, s. 57.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 62.

trochę przewidywaniem gniewu i skarg Antośka, ale za to zrobiła swoje. Synka uratowała. (N, 160).

Dalszym potwierdzeniem tez Spencera o „niezwykłej zmienności emocjonalnej” człowieka pierwotnego są kolejne gwałtowne zmiany uczuć, którym bohaterka podlega w chwilę po owym wybuchu wesołości, zaniepokojona nadejściem listu od syna-żołnierza:

Krystyna stała jak skamieniała. (N, 164).

Twarz jej znowu stanęła w ogniu i zmarszczki na twarzy drgały jak targane struny. (N, 164).

[...] kobieta dyszała prędko i ciężko, w źrenicach mając trwożne błyski i namiętne ognie. (N, 167).

Przytoczone wcześniej przykłady działania wyobraźni bohaterki *Nizin* są, równie dobrze jak jej emocjonalna zmienność, osadzone w koncepcjach angielskiego filozofa. Krystyna, słuchając melodii żołnierskich lub spoglądając na obrazek, reaguje na te pobudzenia wyobraźni wyłącznie régresywnymi i zarazem niezwykle silnymi poruszeniami pamięci. Brak tu jednocześnie wyrazistego progresywnego działania wyobraźni, która, choć przewiduje przyszłość, to przecież w dosyć mglistych przeczuciach (por. „pusta pończocha [...] piecze ją trochę przewidywaniem gniewu i skarg Antośka” N, 160). Zgadza się to z obserwacjami Spencera, który zauważył, że „wyobraźnia, jaką posiada człowiek pierwotny [...], jest przypominającą tylko, nie zaś twórczą.”<sup>23</sup> Mówi zarazem Spencer, że „przewidywanie odległych skutków, jakie możliwym jest wśród społeczeństwa uorganizowanego, posiadającego miary i mowę pisaną, nie-możliwym staje się dla niego [człowieka pierwotnego]: odpowiedniość jego postępów w czasie ciasnymi skrępowana jest granicami.”<sup>24</sup> Człowiek pierwotny, według Spencera, nie jest zdolny do tworzenia idei oderwanych. „Idea taka, wylaniająca się z wielu wyobrażeń konkretnych, może być od nich oddzielona tylko wtedy, gdy różnaitość ich doprowadzi do wzajemnego zatarcia różnic i pozwoli wyodrębnić w nich to, co one mają wspólne.”<sup>25</sup>

Pośród scen, którymi ilustrujemy sposób korzystania przez autorkę z opisów i diagnoz filozofa, znajdziemy potwierdzenie i tej ostatniej tezy. Oto na chwilę przed ujawnieniem oszustw „hadwokata”, które pograży ją i obróci przeciw niej syna, bohaterka spogląda obojętnym okiem na inną ofiarą tej samej intrygi:

<sup>23</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 75.

Z progu Mikołajowej chaty nagląco zawołała go Krystyna. Jej co było do Jasiuka i jego szaleństwa, i jego nieszczęścia? Ona chciała wiedzieć, co w liście Pilipka stało. (N, 166).

Niezdolność do myślenia abstrakcyjnego, polegającą według Spencera między innymi na nieopanowaniu idei przyczyny, pokazuje Orzeszkowa najdosadniej na osobie Mikołaja. Eks-żołnierz, sam będąc przyczyną wszystkich nieszczęść w swym otoczeniu, nie tylko nie zdaje sobie jakby sprawy ze swej destrukcyjnej roli, ale, obserwując następstwa swoich działań, podlega silnym i szczerym wzruszeniom na ich widok. Nie dostrzega jego winy także Krystyna, która w ostatniej scenie czule ściska jego rękę, wdzięczna za obietnicę pożyczki.

Krystyna pochwyciła rękę sądata i całowała ją namiętnie, długo. Będzie mogła pięć rubli posłać Pilipkowi! co za szczęście! (N, 173).

Zupełnie poza strefą myślenia ofiar pozostaje główna sprężyna intrygi: „hadwokat”. Ludzie pierwotni Orzeszkowej ogarniają krótkie ciągi przyczyn i skutków, a dłuższe pozostają poza zasięgiem „myśli nieoswojonej.” Zgadza się to z poglądem Spencera, który twierdzi, że wyobrażenia ludzi pierwotnych „zawierają w sobie nieliczne zaledwie i do tego niezbyt pojemne przykłady następstwa zjawisk.”<sup>26</sup> Warto przy tej okazji przypomnieć fakt dość charakterystyczny: po Spencerowsku precyzyjny wizerunek „myśli nieoswojonej”, jaki stworzyła Orzeszkowa, robiąc z chłopca „człowieka pierwotnego”, musiał być wyraźnie sprzeczny z tą wizją chłopskiej mentalności, jaką dysponowali producenci literatury dla ludu. Orzeszkowej chodzi o otwarte, nie rozstrzygnięte zakończenie powieści, w którym pokrzywdzeni nie tylko nie myślą dochodzić swego, ale nawet nie bardzo zdają sobie sprawę, że padli ofiarą oszustwa. W ludowej przeróbce *Nizin* z 1889 roku chłopci orientują się, co prawda „po szkodzie”, w przyczynach swoich nieszczęść i wymierzają sprawiedliwość:

[...] Kaprowski, nie mając już nic do czynienia w tej okolicy, gdzie wszyscy już się na nim poznali, wyjechał tajemniczo w inne strony, ażeby tam na nowo swoją piekielną robotę prowadzić. Mikołaja zaś znaleziono jakoś wkrótce potem w lesie zabitego i znać było, że ci, co nań napadli, straszną mu śmierć zadali: ciało miało całe poranione, pokaleczone i pobite. Śledztwo do niczego nie doprowadziło, bo sprawców nie wykryto; kiedy władze zjechały, od nikogo słowa wycisnąć nie można było: chłopcy milczeli ponuro i znać było, że wieś cała uznaje słuszność kary na człowieka, który tylu krzywd i nieszczęść był narządziem.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>27</sup> *Chłopski adwokat. Przeróbka z powieści „Niziny” Elizy Orzeszkowej*. Warszawa 1890 (cenzura 1889), s. 77.

Ten epilog znalazł się w przeróbce ludowej dokładnie w tym miejscu, w którym u Orzeszkowej Mikołaj wzruszony ofiarowuje pożyczkę, a Krystyna całuje go namiętnie w rękę. Tę scenę oczywiście wyrzucono. Kontrast obu zakończeń oddaje dokładnie różnicę obrazów chłopą dzielącą obie wersje powieści: spencerowski oryginał Orzeszkowej i anonimową przeróbkę dla ludu. Można jeszcze dodać, że skoro uznano za konieczne zastąpienie finału powieści innym, to ów finał musiał być w pierwowzorze równie konieczny, co jego korekta w przeróbce. Dowodzi to, nie wprost, jak konsekwentnie uzgadniała pisarka swoje przedstawienie chłopą z wiedzą naukową.

Ta konsekwencja wszakże stawiała ją w dość kłopotliwym położeniu. Dla współczesnych nie ulegała wątpliwości tendencyjność powieści, którą rozumiano jako wypowiedzenie wojny ciemnocie ludu. Użycie klucza antropologicznego w interpretacji ludu musiało oznaczać zupełnie nowe spojrzenie na dystans dzielący „niziny” od „wyżyn” społecznych. Orzeszkowa daleka była od paternalistycznych programów w stylu *Szkiców węglem*, które streszczało zdanie starego ławnika: „Żeby ino panowie na sądy chodzowali, to by takich rzeczy się nie działo.”<sup>28</sup> W ostatecznej konsekwencji program pozytywny, którego nigdzie się w powieści nie wypowiada, musiałby w ślad za diagnozą przybrać postać swego rodzaju polityki kolonizacyjnej, wobec której praca u podstaw mogła się wydać naiwną namiastką. Pozytywizm, niewątpliwie honorowany tutaj o wiele mocniej niż w okresie „burzy i naporu”, zaczyna ujawniać swoje wewnętrzne sprzeczności, zwiększa się bowiem dystans dzielący diagnostykę społeczną od społecznej ideologii.

Bardziej zamaskowane, choć zarazem — paradoksalnie — wyraźniej uzewnętrznione jest odwołanie powieści Orzeszkowej do jeszcze jednego tekstu Herberta Spencera. Wiąże się ono także ściśle z tematem pierwotności opisywanej kultury. We wcześniejszych uwagach poświęciłem sporo miejsca tej swoistej, zaskakującej konstrukcji monologowej, która stanowi podstawową formę autoprezentacji bohaterki *Nizin*. Do opisu struktury tego wariacyjnego, powtarzanego wielokrotnie tekstu dodajmy teraz zawartą w powieści charakterystykę jego pragmatyki:

Wymówiła to monotonnym, zamyślnym czy zdumionym głosem. (N, 9).

Głos jej przybierał brzmienie monotonnego śpiewania. (N, 9).

Mówiła, a raczej zawodziła dalej [...]. (N, 10).

Tekst monologu ma swoją ciągłość, która, jeśli zostanie przerwana, musi być nawiązana, by tak rzec, w tym samym rytmie:

Ręce pod piersiami spłotła i oczy pełne łez w Kaprowskiego wlepiając, płaczącym głosem mówić zaczęła:

<sup>28</sup> H. Sienkiewicz: *Nowele wybrane*. Warszawa 1971, s. 54.



— Ni mnie, jaśnie wielmożny panie, družki na dzieży sadzały, ni mnie do ślubu śpiewały...

Wtedy Jasiuk, usuwając ją ręką, naprzód wystąpił.

— Ja jaśnie wielmożnemu panu i jej, i swój interes opowiem...

Krystyna zlekła się, że Jasiuk źle opowiadać będzie, a stąd wyniknie szkoda dla Pilipka. Z kolei odpychając go zawołała:

— Dziewiętnaście lat synków ja swoich hodowała, pracowała, horowała, z po-  
stem jadła... (N, 81).

Ponieważ struktura wywodu ma tu niezmienny porządek, monolog Krystyny jest szczególnie niewygodną formą komunikacji słownej. Będąc tekstem już gotowym, nie jest w ogóle nastawiony na repliki słuchacza, których jedynym skutkiem może być po prostu przerwanie potoku słów do chwili ponownego jego nawiązania. Tkwi tu źródło efektów komicznych czy tragikomicznych. Trudno się oprzeć sugestii, jakby nieco absurdałnej, że mamy do czynienia z melorecytacją operową na wzór recytatywu lub ariosa. Krystyna zwraca się do któregoś ze słuchaczy i rozpoczyna swą partię niczym operowa primadonna. Rozstrzygnięcie zagadki przynosi opublikowany w czasie powstawania powieści esej Spencera *Pochodzenie i sposób działania muzyki*: „[...] to, co uważamy za wyłączne cechy śpiewu, są to po prostu posunięte do wyższego stopnia i usystematyzowane cechy języka uczuć. Zauważmy najprzód fakt (właściwie nie historyczny, lecz do tej samej kategorii dający się zaliczyć), że śpiew do tańca u dzikich ludów jest bardzo monotony [...]. Badacze tego przedmiotu są tego przekonania, że to śpiewanie pieśni nie było śpiewem takim, jak my go pojmujemy, lecz zbliżało się bardzo do naszego *recitativo* [...]”<sup>29</sup> „Nawet teraz zdarza się nam widzieć przypadki, w których silne uczucie samo przez się wylewa się w tej formie.”<sup>30</sup> Tu podaje Spencer przykład społeczności kwakrów, żyjących w odosobnieniu, poza wpływem cywilizacji.

Są więc recytatywa bohaterki *Nizin* po prostu oznaką pierwotności kultury, którą ona reprezentuje. Trudno o lepsze potwierdzenie myśli Barthesa, że „artysta realistyczny nigdy nie umieszcza u źródła swej wypowiedzi »rzeczywistości«, ale zawsze i tylko, w granicach swego zasięgu, rzeczywistość już zapisaną, kod perspektywny, wzdłuż którego jak okiem sięgnąć widać tylko amfilady kopii.”<sup>31</sup> W *Dziurdziach*, poza podobną strukturą wypowiedzi, naprowadzającej na Spencerowską wykładnię pierwotnej ekspresywności, Orzeszkowa przywołuje sam ter-

<sup>29</sup> H. Spencer: *Pochodzenie i sposób działania muzyki*. W: *Szkice filozoficzne*. T. 2. Warszawa 1883, s. 213.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 215.

<sup>31</sup> R. Barthes: *S/Z*. Paris 1970, s. 173.

min: recytatywo, najwyraźniej dla wzmocnienia sygnału intertekstualnego:

Im dłużej ślepa baba mówiła, tym więcej głos jej stawał się monotonnym i zarazem do śpiewnego, żalosnego recytatywa podobnym. (D, 314).

Ale na tym nie koniec: tekst Spencera jest dla powieści Orzeszkowej **zarazem** tekstem referencjalnym, wyposażonym w autorytet prawdy, i intertekstem, będącym obiektem parodii. Monotonne *recitativo* Krystyny kontrastuje w pierwszej scenie powieści z wrzaskami ekonomicznej, zrelacjonowanymi językiem angielskiego filozofa.

### Spencer

### Orzeszkowa

Wielkie cierpienie wybucha w krzykach lub jękach bardzo wysokich lub bardzo niskich tonów.<sup>32</sup>

Wtem na ganku rozległ się krzyk potężny basowy i zarazem wiolinowy. Tony bardzo niskie związały się z tonami nadzwyczaj wysokimi [...]. (N, 16).

Pasaże *forte* w arii mają oznaczać wzmaganie się uczucia.<sup>33</sup>

Dureń! Po tej ostatniej nucie, która z energią zakończyła ten szumny pasaż, słyszeć się dało [...] stuknięcie drzwiami. (N, 12).

Czemu zawdzięczać należy podobną grę zbliżania, utożsamiania się tekstu w stosunku do jednego intertekstu, między biegunami alegacji i parodii<sup>34</sup>? Wydaje się, że odpowiedź wiąże się bezpośrednio z tematem pierwotności. Spencer stawia w przywoływanym tekście tezę o równoległym doskonaleniu się języka (w sensie systemu pojęć) i „systemu zmian głosu.”<sup>35</sup> *Recitativo* jest przeto bardziej pierwotne od arii, wrzaski — cywilizacyjnie wyższe od zawodzeń. Spencer łagodzi tę tezę, mówiąc o kształcącej roli muzyki. Orzeszkowa przejmuje z aprobatą opis pierwotności, ale oddziela go od tezy ewolucjonistycznej, którą na swój sposób parodiuje. Gra zbliżania się i oddalania tekstu i intertekstu jest świadectwem wahań i dokonywanych wyborów.

<sup>32</sup> H. Spencer: *Pochodzenie i sposób działania muzyki...*, s. 207.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 211.

<sup>34</sup> Por. M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4, s. 90—91.

<sup>35</sup> H. Spencer: *Pochodzenie i sposób działania muzyki...*, s. 221.

# Studia o gusłach

W swoim *Bilansie literackim* podsumowała autorka omówienie *Dziurdziów* słowami: „Powieść ludowa; zabawy, zatrudnienia, obyczaje, przesady, zgryzoty, uciechy wiejskie, typy chłopów i chłopiek — liczne i różnorodne.”<sup>36</sup> Powieść rzeczywiście zbiera niezwykle bogaty materiał etnograficzny, włącza w swój obręb przetransformowane na różne sposoby teksty oryginalne oraz omówienia kultury ludowej. Czy to bogactwo podlega jakiemuś zorganizowaniu problemowemu? Czy konstruując przedstawienia kultury ludowej, bierze autorka pod uwagę jakąś określoną wiedzę etnologiczną? Odpowiedzi na podobne pytania będziemy szukać w analizie kilku fragmentów powieści.

W *Dziurdziach* wyraźniej niż w poprzedniej powieści chłopskiej Orzeszkowa dba o przedstawienie „myśli nieoswojonej.” W *Nizinach* pierwotna mentalność chłopca jest egzemplifikowana na jednostkowych działaniach, wyposażonych w drobiazgowy motywację, ujawniane z reguły dyskretnie, głównie za pośrednictwem mowy pozornie zależnej. Pisarkę interesuje ostatecznie zbiorowość, ale buduje jej przedstawienie z sumy przypadków jednostkowych. W takiej strategii, której wyrazem w zakresie kształtowania powieściowej *mimesis* jest unikanie dużych scen zbiorowych, a więc pewna kameralność, znać znów wpływ spenceryzmu. W socjologii angielskiego filozofa jednostka ma, jako obiekt poznania, metodologiczny prymat nad zbiorowością, bo, jak mówi Spencer, „właściwości jednostek warunkują właściwości całości, która z nich powstaje”<sup>37</sup>.

*Dziurdziowie* inaczej: obfitują w sceny zbiorowe, a chóralna mowa pozornie zależna jest zasadą organizującą spore obszary narracji. Od pierwszego zdania powieści wiadomo, że przedmiotem zainteresowania autorki jest panujący we wsi „ruch umysłów widoczny i stopnia wzburzenia dosięgający” (*D*, 183). W wielkiej wstępnej scenie wywoływania wiedzy perspektywa indywidualna jest wyraźnie konfrontowana z perspektywą zbiorową, traktowaną tu jako nowa niezależna jakość. Jest to zrozumiałe, jeśli zważyć, że autorkę interesuje obrzędowa czy też rytualna sfera zachowań ludzkich. W zbiorowości wytwarza się proces, który należałoby nazwać regresją do pierwotności. Orzeszkowa pokazuje

<sup>36</sup> E. Orzeszkowa: *Bilans literacki...* W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opr. E. Jankowski. Wrocław 1959, s. 580.

<sup>37</sup> H. Spencer: *Wstęp do socjologii...*, s. 50.

bardzo precyzyjnie, jak nawet sceptyczna wobec archaicznego rytuału jednostka ulega presji zaczarowanej mentalności zbiorowej:

W gromadzie ludzkiej tłoczącej się u ognia [...] męski, świeży głos głośno i wyraźnie wymówił [...]:

— Albo to prawda, że wiedźma na ogień przyjdzie? [...]

— Może jej ze wszystkim na świecie nie ma? [...]

O! tym razem przeciw tak zupełnie już krańcowym wątpliwościom wybuchnęła burza. (D, 195—196).

Jeżeli niedowiarka nie przekonują w końcu płynące obficie argumenty gromady, dalszy bieg zdarzeń wymusza na nim poddanie się zbiorowej hipnozie rytuału:

Sam nawet niedowiarek Klemens szeroko oczy roztworzył i rękę podnosił, aby przezegnać się po raz wtóry, ale ze wzruszenia zawisła mu ona w powietrzu. (D, 198).

Orzeszkowa konfrontuje więc sferę *sacrum* i *profanum*, mocno to podkreślając komentarzem:

Wtem Piotr Dziurdzia pochylił się ku ziemi i część przyniesionych przezeń suchych drewnienek buchnęła ogniem. Cztery kobiety jednogłośnie i na całe gardło wrzasnęły:

— O Jezule!

Dlaczego ogień tak bardzo przeląkł je czy wzruszył? Wszak z blaskiem i gorącem jego oswajały się one od pierwszego dnia istnienia swoich i od rana do wieczora każdego dnia! Tym razem przecież wyglądały tak, jak gdyby były nigdy w życiu swym ognia nie widziały. (D, 193—194).

Stos, który podpala Piotr Dziurdzia, jest, według jego własnych słów, „z tego osinowego drzewa, na którym powiesił się Judasz, psia jego dusza, co w żydowskie ręce wydał Pana naszego Jezusa Chrystusa” (D, 196). Orzeszkowa tak gromadzi elementy przedstawianego obrzędu, aby było jasne, że świeża kultura chrześcijańska łączy się tu z elementami, które dziewiętnastowieczna etnologia nazywała „przeżytkami.” W istocie, powieściowe przedstawienia zostały w *Dziurdziach* zdominowane przez teksty etnologiczne hołdujące teorii przeżytków. Tak są w powieści interpretowane sceny obrzędów magicznych, należących — jak wywoływanie wiedźmy — do kategorii, którą Oskar Peschel określa jako „sąd boży”: „wiara bowiem w wyroki sądu bożego polega na tym błędzie, iż niewidzialna sprawiedliwa potęga, zapytana stosownie i odpowiednio do zasad obrzędowych, nieomylny wyrok wydaje.”<sup>38</sup> Tak właśnie, jako sąd

<sup>38</sup> O. Peschel: *Nauka o ludach (Ethnologia)*. Przekł. T. Wisłocki. Warszawa 1876, s. 262.

boży, interpretuje obrzęd Piotr, pełniący rolę kapłana: „Może cud boski okaże się nam niegodnym” (D, 196). Orzeszkowa tak prowadzi swą chóralną narrację, aby retrospektywnie ukazać narodziny podejrzeń, a następnie pewności, jaka powstaje w świadomości zbiorowej wioski co do „wiedźmowatości” Pietrusi. Szereg scen ukazuje różne działania bohaterki, których sukcesy związane są z pomocą jakiejś nieokreślonej „siły”:

Doświadczone nawet gospodynie dziwowały się zawsze doskonałości jej pieczenia, szepcząc między sobą, że chyba jej jakaś siła dopomaga, kiedy tak nigdy nie chybi. Siłą tą była istotnie pilność i zręczność dziewczyny [...]. (D, 217—218).

Gdy Pietrusi udaje się „odkryć” złodzieja, opinia zbiorowa rozumuje tak samo:

[...] wymówili znowu chóralne; „Aha!”, w którym mieściły się uczucia różne: oburzenia, uradowania i wdzięczności dla tego czegoś, co im złodzieja odkryć pozwoliło. Czym było to coś, nie zapytywali o to i ani dorozumieć nie mogli. Czuli tylko i myśleli, że była to jakaś siła, która usługę im oddała za pośrednictwem Fietrusi. (D, 253).

Sam złapany złodziej zaklina się odtąd na widok Pietrusi, mruczając: „— Zgiń, przepadnij, nieczystaja siła!” (D, 254) i wierzy, że „tej kobiecie moc jakaś tajemnicza i jej samej tylko znana postępek jego wyjawiała” (D, 254).

Tym razem pisarka odsyła do koncepcji wywodzącej wierzenia religijne z metafory, której twórcą był Friedrich Max Müller. Cytowany już Peschel stosuje poglądy Müllera w swojej *Etnologii*. „Ubóstwienie siły — pisze — a zatem czegoś zmysłowo nie dającego się uchwycić, mogło się jedynie jako nauka tajemnicza wśród kapłańskiej kasty w swej czystości utrzymać; dla nie wtajemniczonych zaś, nie rozumiejących zmyślnej mowy zagadkowej czci przyrody i biorących obrazowość za rzeczywistość najistotniejszą, jestestwo niewidome musiało przybrać krew i ciało. Przymiotnik nadawany sile zmieniał się w nazwę boskości, a nazwa dała powód do wytworzenia sobie obrazu jestestwa.”<sup>39</sup> Z zestawienia wypowiedzi powieściowej i dyskursu naukowego wynika wniosek, że zamiarem pisarki jest tu przedstawienie procesu powolnego wyłaniania i identyfikowania przez społeczność prymitywną istoty nadprzyrodzonej — bo taką jest przecież wiedźma — z mglistego przeczucia tajemniczej siły, która musi być skonkretyzowana za pośrednictwem mowy. Proces ten uruchamia specjalna właściwość mowy, o której pisał Müller: „W języku pierwotnym każdy z tych wyrazów, co mówię, wszystkie wyrazy nie oznaczające przedmiotu materialnego są w perio-

<sup>39</sup> Ibidem, s. 249.

dzie poczwarki wpół materialnym, wpół umysłowym.”<sup>40</sup> Istota nadprzyrodzona powstaje zatem w wyniku metaforyzacji, bo „dla mowy ludzkiej niepodobieństwem jest wyrażać pojęcia abstrakcyjne inaczej jak przez metaforę.”<sup>41</sup> Można więc w końcu powiedzieć, że Orzeszkowa unaczniła teorię Müllera, pokazując pracę „myśli nieoswojonej”.

Przykładem sądu bożego demonstrowanego w *Dziurdziach* jest wyrocznia z sita i nożyc, którą podsuwa Piotrowi Aksena, a wykonuje Pietrusia. Oto przepis podany przez starą babkę:

Weźcie sito, wbijcie w nie nożycy i niech dwoje ludzi podłoży palce pod ucha nożyc, a drugie ludzie niech mówią różne nazwiska, różne, jakie sobie tylko wspomną... Na czyje nazwisko sito zakręci się, ten złodziej... I to jest taka pewna prawda, że ja nie raz, ale sto razy na własne oczy widziałam...

— Można na sito złodzieja wywróżyć, można i na Ewanielią. (D, 248—249).

Opis obrzędu został tu prawie dosłownie przepisany z *Cywilizacji pierwotnej* Tylora: „Na zakończenie tych sposobów wróżenia dodamy, że przypadek albo zręczność czarownika wywoływała odpowiedzi jednej z najczęściej używanych wyroczni w czasach klasycznych i średniowiecznych. Zwała się koscinomancją, czyli według opisu Hudibrasa »wyrocznią z sita i nożyc, która się obraca tak pewnie jak półkula«. Zawieszano sito na nici, albo na końcach nożyc, zatkniętych za ramę sita, które przy wymienieniu imienia złodzieja, lub w innych razach, spadało, przekreślało się albo drżało. Odmiana zwyczaju tego, wróżba chrześcijańska za pomocą biblij i klucza, jest dotychczas w użyciu.”<sup>42</sup> Oczywiście, tekst Tylora został tu lekko skażony: nie może być mowy o wbijaniu nożyc w biblię, która jest obiektem sakralnym. Ta transformacja ma ukazywać mglistość chrześcijańskich wierzeń, zdominowanych przez magię. Orzeszkowa rozbudowuje tę magiczną receptę w dużą scenę zbiorową, pokazując zarazem, że poszukujący złodzieja mają już wcześniej podejrzenia oparte na racjonalnych przesłankach, a obrzęd ma je tylko rytualnie potwierdzić. Wyjaśnienie czarów jest u Orzeszkowej takie samo jak u Tylora: „Trzymający czyni lekkie poruszenia, które w końcu wywołują znaczniejsze drgania”<sup>43</sup>.

Palec Pietrusi drgnął tak lekko, że drgnięcia tego nie tylko nikt nie spostrzegł, ale ona sama nie uczuła. (D, 252).

<sup>40</sup> F. M. H. Müller: *Religia jako przedmiot umiejętności porównawczej*. Przeł. A. Dygasiński. Kraków 1873, s. 120.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> E. B. Tylor: *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*. Przeł. Z. A. Kowerska. T. 1. Warszawa 1896, s. 117.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 116—117.

Tylor nie dostrzega w magii cynicznego oszustwa, ale wiedzę praktykowaną z dobrą wiarą. „Czarownicy uczyli się zwykle zawodu swego, uświęconego przez wieki, z najzupełniej dobrą wiarą, którą utrzymywali mniej lub więcej od początku do końca. Będąc zarazem oszukanymi i oszukującymi, łączyli oni siłę wierzącego z przebiegłością obłudnika.”<sup>44</sup> Ten sam punkt widzenia przyjmuje w *Dziurdziach* Orzeszkowa: przedstawia społeczność ogarniętą przeżytkami szamanizmu (określenie Peschela), który pozostaje w symbiozie z powierzchownym chrześcijaństwem. Czarownica, należąc bez reszty do tego świata, wyznaje wszystko jego zabobony i pomaga je „z dobrego serca” praktykować. Główny i pasjonujący konflikt powieści tkwi w samej bohaterce: podważanie magii uważa za bezbożność (gdy mąż śmieje się z magii, Pietrusia nazywa go „niedowiarkiem paskudnym”, *D*, 249), ale broniąc się przed oskarżeniami wsi musi, chcąc nie chcąc, ją podważać. „Jest to — jak pisał Peschel — błędne koło, z którego wyjście niełatwe [...]. Wszyscy podróżnicy zapewniają jednoznacznie, że czarownicy sami należą do oszukaných, wierząc najmocniej w swoje gusła”<sup>45</sup>.

Peschelowi zawdzięcza Orzeszkowa psychologię najbardziej zabobonnego z chłopów, Piotra Dziurdzi, którego cały system wartości opiera się na prostym rozróżnieniu dobrej siły boskiej i złej, „czartouskiej”. Píše etnolog: „Lubo umysłowo niedojrzałe ludy usposobienie niewidzialnych potęg nazywają złem lub dobrem, to jednak tym jeszcze nie rozróżniają moralne od niemoralnego. Złe i dobre nie jest na tym stopniu niczym innym tylko pomyślnością lub przeciwnością”<sup>46</sup>.

Traktowanie przesądów jako przeżytków w sensie Tylorowskim organizuje większość przedstawień ludowej zabobonności w *Dziurdziach*. Jednak po interpretację wierzeń ludowych sięga Orzeszkowa gdzie indziej. Zasadnicze znaczenie dla objaśnienia źródeł opisywanych w powieści zjawisk mają opowieści starej Akseny, która snuje swe monotonne *recitativa*, zawierające ślady zbiorowej pamięci, sięgające początków XVIII wieku. Jedna z tych opowieści powtarza relację sprzed ćwierć wieku, pochodzącą od stuletniego wtedy starca, który znów powtórzył ją za swym ojcem — naocznym świadkiem zdarzenia. Jest to przypowieść o Marcysi, oskarżonej o czary i spalonej na stosie. Z historii wynika jasno, że wiejska społeczność zaakceptowała odmiennność znachorki.

I byłaby sobie Marcysia spokojnie żyła i swoje robiła, bo nie miała nikogo, co by ją do czegokolwiek przymuszał, a w siole wszyscy już i przyzwyczaili się do tego, że inną sobie była jak wszystkie dziewczki. Bywało, mówią o niej: „Z innym sercem i innymi myślami się urodziła”. I dawali jej święty pokój (*D*, 271).

<sup>44</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>45</sup> O. Peschel: *Nauka o ludach...*, s. 263.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 275.

Przyczyna katastrofy Marcysi nie pochodzi ze wsi, lecz z dworu. Zakończony w niej i odrzucony dworak („gubernier czy pisar”, D, 271) szuka zemsty w donosie do władz kościelnych:

[...] do miasta pojechał, przed księżdzami i wielkimi urzędnikami skarżył się, że ot, tak a tak, Marcysia jest wiedźmą. (D, 271).

Opowieść emfaticznie podkreśla rolę księży, którzy przeprowadzają proces o czary i skazują Marcysię na stos:

[...] smród rozchodził się po całym mieście, a księżdy na chwałę Panu Bogu święte pieśni głośno wyśpiewywali [...]. (D, 272).

Ponieważ historia staruchy jest chwytem w rodzaju *mise en abyme*<sup>47</sup>, zawiera ona interpretację całej fabuły *Dziurdziów*. Orzeszkowa konfrontuje tolerancyjne sioło sprzed wieków z zaciekłością wsi współczesnej, wskazując niedwuznacznie, że genezy zabobonu nie należy szukać w pierwotnych wierzeniach ludu, ale w zaszczipionej ludowi „oświacie.” Ta konstrukcja interpretacyjna, zanurzona w tekście w formie przypowieści, jest fabularyzacją poglądów wziętych ze znanej monografii R. Berwińskiego *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*. Autor, zdeklarowany przeciwnik romantycznej mitologii ludu, uważa, że gusła i zabobony nie były oryginalnym tworem ludu, ale „doszły do wiadomości ludu i rozpowszechniły się pomiędzy nim w Polsce głównie i po największej części za pośrednictwem kościoła, trybem nauki jego ujemnym.”<sup>48</sup> *Studia* Berwińskiego są drobiazgową próbą udowodnienia tej tezy. Przecistawiając się romantycznej lekturze kultury ludowej, proponuje autor jej lekturę krytyczną. Nie można tylko, aby wyrobić sobie pogląd na mentalność ludu, poprzestać na zbieraniu ludowych pamiątek. „Lud przeto, a raczej wraźbny umysł jego, nie jest na kształt płyty Daguerra, na której blaskiem słońca odbity raz obraz zewnętrzny utrwała się na zawsze i pozostaje niezmienny.”<sup>49</sup> Wyobraźnia ludu, jest raczej reproduktywną”, zawiera zatem tylko to, co „oświata ze szczytów społeczeństwa już raz na dół”<sup>50</sup> spuściła. Są więc zbiory „powieści, podań, pieśni, zabobonów i gusł ludu [...] gabinetami naturalnymi tego starego świata podwodnego”<sup>51</sup>, ale aby po owym świecie żeglować, trzeba mieć kompas krytyki, która odsłania prawdę. Należy w tym miejscu przypomnieć, że ewolucjonistyczna teoria przeży-

<sup>47</sup> Por. L. Dallenbach: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris 1977.

<sup>48</sup> R. Berwiński: *Studia o gusłach, czarach, zabobonach i przesądach ludowych*. T. 2. Poznań 1862, s. 210.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 209.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 216—217.

<sup>51</sup> Ibidem, t. 1, s. 29.



ków posługiwała się niemal identyczną metaforą, która znaczyła wszak tezę absolutnie do twierdzeń Berwińskiego przeciwną. Pisał więc Tylor, że legendy „zachowują dla nas, jakby w muzeum, zabytki stanu ducha rasy aryjskiej w pojęciach, które dla umysłów nowożytnych wydają się wytworem bujnej wyobraźni, lecz które dla dzikich są dotąd zdrową i rozsądną filozofią.”<sup>52</sup> Tu i tam „muzeum” ludowych pamiątek było zbiorem przynoszącym cenne informacje badaczowi przeżytków, ale interpretacje tych zbiorów były różne. Tylor widział w nich ślady tego, co pierwotne, Berwiński — remanenty przedwczorajszej kultury „wysokiej”. Orzeszkowa, budując swoje przedstawienie ludowych wierzeń i zabobonów, oparła się równocześnie na obu tych wykluczających się wyjaśnieniach.

Zaznaczył się tu z pewnością, obecny także, choć inaczej, w *Nizinach*, kryzys myślenia pozytywistycznego, związany z kategorią pierwotności, od którego, jak wolno mniemać, rozpoczyna się wewnętrzny rozkład światopoglądu ewolucjonistycznego. „Spojrzymy — pisał Tylor — na dzisiejszego wieśniaka europejskiego, używającego topora i motyki, warzącego strawę albo piekącego coś przy ogniu, zauważmy, jakie znaczenie ma piwo w pojęciu jego o szczęśliwości, posłuchajmy opowiadań jego o duchu, straszącym w domu sąsiedzkim, albo o dziewczynie, której zadano jakieś czary, tak że zemdląca i umarła. Jeśli weźmiemy jako przykłady pojęcia lub obyczaje, które uległy małym zmianom pomimo biegu stuleci, to otrzymamy obraz, wykazujący niewielką różnicę między rolnikiem angielskim a Murzynem z Afryki Środkowej.”<sup>53</sup>

Ta analogia musiała się przez pewien czas wydawać odkryciem mającym wartość rewelacji: dostarczała silnego bodźca do „naukowej” interpretacji świata, który, choć się znajdował w zasięgu ręki, krył w sobie obietnicę poznania „zabytków stanu ducha rasy”. Zarazem — twierdził Tylor — „nauka dziejów cywilizacji jest w gruncie rzeczy nauką reformowania.”<sup>54</sup> Wkrótce jednak pojawiło się pytanie, czy czasem nie jest tak, że owym „Murzynem z Afryki Środkowej” stał się „wieśniak europejski” za sprawą tej samej cywilizacji, która szukała u niego swych korzeni. Powieść Orzeszkowej jest w jakiejś formie próbą postawienia tego pytania.

Dodajmy jeszcze na koniec, że na zdialogizowane przedstawienie „myśli nieoswojonej” nakłada się w *Dziurdziach* dyskurs prawniczy, wprowadzony w narracji ramowej. Ów dyskurs narzuca przedstawianej pierwotności naideologizowaną i kompromitowaną zarazem maskę „ucy-

<sup>52</sup> E. B. Tylor: *Cywilizacja pierwotna...*, t. 1, s. 363.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>54</sup> Ibidem, t. 2, s. 377.

wilizowania". Ta maska zostaje symbolicznie zdarta jeszcze w sekwencji ramowej za pośrednictwem obrazu nagich twarzy podsądnych:

Pomiędzy lśniąco ostrzami bagnetów, twarzą w twarz z sędziami swoimi, w potokach światła uwydatniających każdy rys i każdą niemal zmarszczkę ich twarzy, czterej podsądni, stojąc w nieruchomych i oczekujących postawach, odpowiadali na zwracane ku nim pytania przewodniczącego. [...] Daremnie kilkaset par ludzkich oczu zatapiało się w ich twarzach: zgodności pomiędzy nimi a tym, co wypełnili, dostrzec nie było podobna. (D, 178—179).

## Rybak i histeryczka

W *Chamie* sposób cytowania wiedzy jest być może wyraźniejszy niż w pozostałych powieściach chłopskich i zarazem jaskrawo udratyzowany: postacie obydwójga protagonistów są ukształtowane na podstawie dwóch różnych tekstów odniesienia.

Franka, której osobowość została zdominowana przez „nerwowość”<sup>55</sup> posuniętą aż do granicy obłędu, przedstawiana jest w perspektywie cytatów odnoszących do tekstów psychiatrycznych, głównie autorstwa Krafft-Ebinga. Jego dwie broszury *Nasz wiek nerwowy* i *O nerwowości* były opublikowane po polsku w 1886 roku. Orzeszkowa buduje postać Franki zgodnie z kwestionariuszem Krafft-Ebinga. Jako przyczynę chorób nerwowych wymienia psychiatra najpierw „bardzo słabą konstytucję fizyczną, mało zdolną do opierania się najrozmaitszym, szkodliwym wpły-

<sup>55</sup> Por. K. Kłosińska: *Powieści o „wieku nerwowym”*. Katowice 1988. Rozdz. 1: *Teorie neurozy*. Orzeszkowa musiała mieć świetną orientację w przedmiocie „neurozy”, o czym świadczy sposób, w jaki oceniła sławny *Geniusz i obłąkanie* Lombrosa: „Mnóstwo tam rzeczy znanych, prawie oklepanych i sporo takich, przeciw którym poważam się protestować z całej siły. Jeżeli reformatorem religijni i polityczni, oponenci przeciw społecznym porządkom i nieporządkom są wariatami, to chyba za typ normalnego człowieka poczytywać należy rosyjskiego sowietnika!” E. Orzeszkowa: *Listy zebrane...*, t. 3, s. 84: List do J. Karłowicza z 6 grudnia 1887. W tym samym liście mówi autorka, że *Nad-niemieński rybak* jest prawie gotów i zostanie do Nowego Roku skończony. Ze słów pisarki wynika, że nie była zwolenniczką tej teorii neurozy, którą Kłosińska nazywa „elitarną”. Musiała zatem uznawać teorię „egalitarną”, której promotorem był cytowany w *Chamie* Krafft-Ebing.

wom otoczenia.”<sup>56</sup> „Konstytucję” Franki omawia szeroko Orzeszkowa na początku drugiego rozdziału powieści, pokazując kontrast między nią i innymi kobietami:

Wydatnie i prawie jaskrawo postać Franki uwypukliła się na tle wiejskiej ludności kobiecej. (C, 45).

W porównaniu z Ulaną, siostrą Pawła:

[...] zmaląła ona i przygasła jak drobny, przywiedły gwoździk obok pysznie rozkwitłej piwonii. I potem zawsze, na ulicy, w izbach, na stoku góry, z której po wodę schodzono, miała ona wśród wiejskich niewiast i dziewcząt pozór szczupłej, zwinnej, ruchliwej pliszki wypadkiem pomiędzy ciężkie kokosze i nieśmiałe gołębicę wmeszanej. Najwątlesza z mieszkanek wsi [...] była jeszcze w ramionach i pasie dwa razy szerszą i grubszą od niej; sześćdziesięcioletnia Awdocia [...] wyglądała przy niej jak upostaciowanie zdrówia i siły; nawet bardzo już stara kątnica Marcela [...] przedstawiała uwiedłość i słabość natury wcale innej [...]. Ze swą cienką i gibką kibicią, z elastycznymi ruchami, ze zmiętą, niezdrową cerą [...] Franka na tle nowego otoczenia swego wyglądała jak dziecię całkiem innego świata [...]. (D, 45—46).

Gdy choroba Franki się pogłębia, ten stan nadmiernej szczupłości jeszcze się potęguje: „Ciało jej coraz więcej nabierało suchości i żółtości trzaski.” (C, 172) — konkluduje Orzeszkowa. Zewnętrzna charakterystyka postaci też jest wierna wskazaniom badacza neurozy. Píše Krafft-Ebing: „Indywidualia neuropatyczne [...] są słabo zbudowane, mają zgrabną postawę, delikatne rysy twarzy i posiadają limfatyczną, skłoną do małokrwistości konstytucję. Wyraz ich oczu bywa często błyszczący, omdlewający, tęskny, można go nazwać nerwowym. Osoby te bledną i rumienia się nad wyraz łatwo przy najłżejszych wzruszeniach moralnych. [...] Usposobienie ich rzadko bywa w równowadze, — łatwo i prędko się zmienia, ulegając wpływowi najdrobniejszych pobudek.”<sup>57</sup> Ten portret neuropaty został przez pisarkę rozproszony w pierwszej scenie powieści. Można przecież bez trudu odnaleźć rozprysnięte fragmenty i znów je złożyć w całość, która okaże się parafrazą pierwowzoru. Tak widzimy Frankę po raz pierwszy:

Na tle zielonej góry [...] postać jej, szczupłą, zgrabną [...]. (C, 8).

Twarz jej ze szczupłymi i ładnie zakreślonymi rysami przywiedła była i zmiętą, cera niezdrowa, wielkie jej oczy zapadłe pod czołem [...]. (C, 9).

[...] czarne, zapadłe, pałające oczy [...]. (C, 9).

Wyprostowała się, rumieńcem nagle oblana i z rozbłysłymi oczami [...]. (C, 10).

[...] na twarzy przywiedłej i szczupłej miała zawsze albo żółtawą błądź, albo rumieńce ogniem buchające [...]. (C, 64).

<sup>56</sup> R. Krafft-Ebing: *Nasz wiek nerwowy. (Nasze zdrowie i chore nerwy)*. Warszawa 1886, s. 21.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 24—26.

Z niejakim zdziwieniem na nią patrzył. Jak mogła tak prędko z płaczu przejść w tak wesoły, aż zanoszący się śmiech? (C, 9).

Mówi dalej Krafft-Ebing o tym, że u nerwowych wzruszenia moralne „o ile szybko i łatwo powstają, o tyle wolno i trudno ustępują i rozwiewają się w umyśle.”<sup>58</sup> U Orzeszkowej ten stan trwałego pozostawania w depresji sygnalizują ściśle przypisane objawy. Pisarka posługuje się precyzyjnie dyskursem psychiatrycznym:

W łkaniach jej odzywały się histeryczne szlochania i jęki; pochwyciła się nagle za głowę i krzyknęła, że w skroniach zabolęło ją strasznie. Był to może wpływ odurzającego zapachu gwoździaków albo też tajemniczego procesu choroby, która mózg jej nurtować zaczynała. Nie od dziś zaczynała. Poskarżyła się jeszcze, że już od lat kilku takie bóle głowy chwytają ją zaczęły i chwytają coraz częściej, najczęściej wtedy, kiedy zmartwi się albo rozgniewa, albo też po jakiej bardzo już wesołej zabawie. (C, 28).

Chodzi tu o powszechne w „teoriach neurozy” przekonanie, że charakter niszczących pobudek jest w istocie obojętny i że liczy się tylko siła; z jaką oddziałuje „denerwujący” bodziec. Te bodźce referuje Orzeszkowa znów zgodnie z Krafft-Ebingiem, który powiada: „Ważną oznaką nadmiernego pobudzenia nerwów jest spotęgowana zmysłowość [...] Przedwczesny rozwój zmysłowości jest smutnym znamięm naszych czasów. [...] Nadmierne zadawalnianie płciowych popędów, nawet drogą naturalną, wpływa szkodliwie na mózg i wywołuje coraz częstszą w wielkich miastach chorobę: rozmiękczenie mózgu.”<sup>59</sup> W powieści Franka zostaje bardzo wczesnie kochanką swojego pierwszego chlebobdawcy i prowadzi bujne życie erotyczne. „Czuć w niej było także przez długie lata dokonywające się nagromadzenie swawoli instynktów” (C, 28) — mówi Orzeszkowa.

Franka jest wytworem miasta, którego życie Krafft-Ebing nazywa „gonitwą za zarobkiem i zabawami na koszt wypoczynku ducha i ciała — na koszt snu, życia i szczęścia rodzinnego, przy rozuzdaniu najdziwniejszych żądz.”<sup>60</sup> Wtórzuje mu swą charakterystyką bohaterki autorka:

Widać było po niej, że za rozrywką i zabawą [...] na koniec świata polecieć byłaby zdolną, że brak ich o chwilowe przynajmniej szaleństwo mógł ją przyprowadzić. (C, 16).

„Im więcej chory i przedrażniony jest układ nerwowy — pisze Krafft-Ebing — tym rozliczniejszych i ostrzejszych ku swemu zadowoleniu

<sup>58</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 43—44.

<sup>60</sup> R. Krafft-Ebing: *O nerwowości*. Sambor 1886, s. 16.

potrzebuje podrażnień.”<sup>61</sup> Orzeszkowa tłumaczy to na dyskurs powieściowy następująco:

Piekący głód wrażeń, który ze wszystkich nędz i rozkoszy przeszłości swej wyniosła, czynił ją namiętnie ciekawą każdej nowości [...]. (C, 53).

Nawet źródła podrażnień wylicza Orzeszkowa w zgodzie z psychologiem. Krafft-Ebing pisze: „Wielkie miasto dostarcza ich w formie strasznych dramatów, komedii na tle wiarołomności małżeńskich, lino-skoków, nerwy wstrząsającej muzyki, jaskrawego kolorytu obrazów, mocnych win, cygar, likierów, klubów, szulerni, w formie denerwujących wiadomości o zbrodniarzach i nieszczęśliwych wypadkach w kronikach dzienników.”<sup>62</sup> Autorka *Chama* każe swej bohaterce rozpowiadać w czasie wiejskich wieczernic:

[...] o teatralnych przedstawieniach [...]; o maskaradach, pełnych przeróżnych przebrań i śmiesznych albo potwornych maszkar [...]; o świetnych tańczących wieczorach [...]; o tłumnych hulankach w zamiejskich ogrodach z huśtawkami, karuzelami, diabelskimi młynami [...]; o różnych głośnych zbrodniach, samobójstwach, romansach, kłótniach, śmiesznych lub przerażających wypadkach [...], przez nią z niezmierną obfitością znanych i zapamiętanych, bo ich, jak wszelkich innych drażniących i podniecających wrażeń, od lat najwcześniejszych chciała być zaczęła. (C, 64—65).

Księgarnie — pisze Krafft-Ebing — oferują „najniemoralniejsze książki, [...] gazety darzą swoich czytelników brudami obyczajowości, miłosnymi awanturkami, bezwstydną, pikantną lekturą.”<sup>63</sup> Franka opowiada mężowi treść czytanej książki, w której „figurowali [...] zbójcy, truci-ciele, zgubione kobiety, podrzutki.” Orzeszkowa pokazuje nerwicujące działanie tej lektury, notując reakcje bohaterki:

Franka opowiadała go [tj. romans] dokładnie, z ognistą gestykulacją i mimiką, najszerzej i z największą lubością rozwodząc się nad romansami i zbrodniami. Aż jej oczy pałały i drgały mięśnie twarzy. Tyle ze swojej umiejętności czytania skorzystała. (C, 74).

Przykłady tego rodzaju przekształceń można by jeszcze mnożyć: zależność dyskursu powieściowego od psychiatrycznego jest tu bardzo silna. Orzeszkowa dokonuje po prostu w wielu miejscach „narratywizacji” tekstu psychiatrycznego, w niewielkim czasem tylko stopniu transformując go, dzięki czemu dyskurs naukowy jakby przegląda przez narrację. Prawdopodobnie tego rodzaju sygnały włączenia dyskursu psychiatrycznego w narrację wydawały się Orzeszkowej zbyt słabe, skoro

<sup>61</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>63</sup> R. Kraft-Ebing: *Nasz wiek nerwowy...*, s. 45.

zdecydowała się przywołać go bezpośrednio. W decydującej chwili otrucia męża działania Franki są właśnie tak, z przytoczeniem diagnozy psychiatrycznej, komentowane.

Najniewątliwiej czyniła to wszystko z zupełną świadomością swego celu, nawet z namysłem, bardzo jednak biegły psychiatra udzielić by mógł wiadomości, czy jej psyche całkowicie w niej była przytomną. (C, 189).

Ta sama uwaga powtarza się w chwili, gdy zapada inna, dyktowana chorobą, decyzja — samobójstwa Franki. Tym razem chodzi jednak o coś więcej: o konfrontację dwóch możliwych punktów widzenia. Pisarka zderza tu, całkowicie skądinąd zrozumiałą, ślepotę Pawła z pewną diagnozą możliwą tylko dzięki nauce. Chodzi przecież nawet nie o psychiatrę, lecz o biegłego psychiatrę:

Gdyby biegły jaki psychiatra w tej chwili na nią patrzył i widział ten nieruchomy, przepaścisty, czarny smutek, który napełniał jej zapadłe oczy, zrozumiałby może, iż psyche jej jak motyl z pokaleczonymi skrzydłami trzepotała znowu nad samą wąską linią, przytomność z obłędem, rozum z szaleńskim rozgraniczającą. Ale Paweł wiedział tylko, że kobieta naprzeciw niego z dzieckiem na kolanach siedząca spokojną była, łagodną, zawstydzoną [...]. (C, 217).

Choroba nerwowa wkracza więc do powieści Orzeszkowej wraz ze stosownym dla jej opisu językiem. Przedstawienie zjawiska psychiatrycznego wiąże się bardzo wyraźnie ze stylizacją wypowiedzi na dyskurs naukowy. Co więcej, tworzone przez naukę opisy dostarczają w formie kwestionariusza objawów, przyczyn i skutków choroby gotowych schematów przedstawieniowych, które powieść wykorzystuje, budując *dossier* postaci. Wielokrotnie pojawiają się w *Chamie* sygnały zdeterminowania opisywanej choroby, znów relacjonowane z psychiatryczną precyzją:

Była to jedna z tych dziwnych, tajemniczych chorób, których nasiona przynoszą już z sobą na świat pewne ustroje ludzkie, które w atmosferze spokojnej i czystej zanikać niekiedy mogą, ale wśród burz tragicznych albo błotnistych wyziewów życia wydają owoc zatruwający mózg i wolę. (C, 173).

Znów jest tu pisarka wierna pierwowzorowi, w którym czytamy: „Pomimo odziedziczonych własności, pomimo wrodzonej organizacji mózgu, los indywiduum w znacznej części zależy od udzielonego mu wychowania.”<sup>64</sup> Powstaje w sumie portret psychologiczny, który ma być czytelny dzięki swemu nadrzędnemu interpretantowi, jakim jest w *Chamie* dyskurs naukowy, obficie cytowany i parafrazowany. Główne rysy portretu budowane są w zgodzie z deterministyczną wykładnią zjawisk patologicznych.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 28.

Ta deterministyczna psychologia konfrontowana jest przecież w *Chamie* z inną psychologią, a „neurotyczny” intertekst natrafia na inny, równie wyraziście uwydatniony w powieści. Tym drugim intertekstem jest psychologia religii i przeżyć religijnych, stworzona przez Ernesta Renana. O ile heroina powieściowa została ustylizowana w *Chamie* na wzór wchodzących właśnie w latach osiemdziesiątych w modę teorii neurozy, o tyle bohaterowi nałożono kostium Renanowski.

Podstawowym atrybutem Pawła jest coś, co nigdy dotąd nie stanowiło dominującej cechy powieściowych przedstawień chłopca: myślenie.

Tylko układ ust, wejrzenie, ruchy jego posiadały wyraz zamyślenia, co mu nadawało piętno powagi i powolności. O czym myślał? Nie opowiadał nikomu, ale z błyskawiczną szybkością mknąc po zwierciadle spokojnej wody czy z wolna pomiędzy dwoma utkwionymi w dno rzeki tykami, kołysząc się na jej fali, na jutrzeńki, chmury, burze, tęcze, staczające się za pas boru tarcze słoneczne patrząc — myślał. Krąg tego myślenia był zapewne ciasnym, lecz może głębokim, skoro zdawać się mogło, że człowiek ten w nim utonął i że mu tam najlepiej. (C, 7).

Ta wstępna charakterystyka Pawła od razu lokuje tę postać pośród scenerii wziętej z rozdziału X *Żywotu Jezusa* Renana, rozgrywającego się na brzegach jeziora Genezaret. Warto przypomnieć fragment wstępny: „Nie padł pomiędzy nich ani jeden promyk cywilizacji hellenńskiej: nawet jako Żydzi posiadali małą wiedzę; ale mieli dobre serce i dobrą wolę. Dzięki pękmemu klimatowi Galilei życie upływało tym zacnym rybakom w nieustającym zachwycie. Odczuwali już królestwo boże; prości, dobrzy, byli szczęśliwi, kołysząc się na falach tego niewielkiego morza lub drzemiąc wieczorem na jego brzegu. Nie ma się istotnie wyobrażenia o urokach podobnego życia pod lazurami nieba, w ustawicznym zetknięciu z naturą, o tych marzeniach nocnych pod błękitem, zasłanym mieniącymi się gwiazdami. [...] wszędzie królestwo boże ukazywało się jako wizja; człowiek nosił je w sercu. Dla tych czystych prostaczych oczu świat jaśniał barwami idealnymi”<sup>65</sup>.

Orzeszkowa podtrzymuje dyskretnymi sygnałami symboliczne konotacje, zbliżające Pawła do kręgu Renanowskiej idylli. Przedstawiając bohatera emfaticznym: „Rybakiem był [...]” (C, 5), nadając mu imię apostoelskie i rozpoczynając akcję w parę miesięcy potem, jak „czterdzieści dwa lata na świętego Piotra i Pawła ukończył” (C, 8). Dwuznacznie brzmi też dialog, w którym Franka zapytuje: „Czy ty prorok, czy co, że wszystko zawsze wyprorokujesz?”, a Paweł odpowiada: „Ja nie prorok [...], ale rybak.” (C, 54). Przypomnijmy jeszcze, że początkowo

<sup>65</sup> E. Renan: *Żywot Jezusa*. Przeł. A. Niemojewski. Warszawa 1907, s. 179—180.

najsilniejszy sygnał ukierunkowujący konotacje tkwić miał w tytule powieści: *Rybak nadniemeński*, od którego odeszła pisarka, jak sama mówi, „dla uniknięcia zbliżeń i porównań z wychodzącym obecnie w »Życiu« *Rybakiem islandzkim* Lotiego”<sup>66</sup>.

Pierwszy portret bohatera jest później przez Orzeszkową dookreślony w duchu coraz więcej mistycznym:

[...] twarz w dłoniach zanurzywszy, w głębokiej medytacji kołysał się w strony obie. (C, 68).

Czasem, gdy tak medytował, dziwnych doświadczał widzeń i złud wyobraźni. (C, 68).

Zmysłowość podstawowym czynnikiem natury jego nie była [...], ustępowała teraz [...] przed skłonnością i przyzwyczajeniem do długich, milczących zamyśleń i kontemplacji. (C, 80).

Medytacyjno-kontemplacyjne usposobienie Pawła, jego wmyślanie się w porządek natury są wyraźnie Renanowskiej proveniencji. Oto jak sama Orzeszkowa referowała poglądy francuskiego filozofa na temat uwikłania człowieka w poznanie tajemnicy świata i Boga: „Mniema on, że natura przemawia do człowieka tylko symbolami, zarówno jak wiara; że siły naturalne nie są poznane same w sobie, tak jak poznane być nie mogą nadnaturalne. [...] Wszystko jest dla człowieka tajemnicą i symbolem. Symbole wiążące w sobie ducha nieskończoności opierają się wiecznie rozumowi ludzkiemu, który pragnie zgłębić je i przeniknąć; nawzajem, rozum ludzki walczy wiecznie z symbolami, aby otrzymać od nich więcej światła i powietrza.”<sup>67</sup> Od Renana też bierze Orzeszkowa sformułowania, którymi objaśnia naczelny problemat Pawłowego myślenia:

W samej rzeczy myślał on nad przepaścistą, niezgłębioną, czarną zagadką powszechnego cierpienia świata, tylko że ani jej po imieniu nie nazywał, ani rozbirowi poddawał. (C, 111).

Znów przytoczmy, dla zestawienia, Renana zreferowanego przez samą autorkę: „Bywa on czasem nieskończenie smutny i cierpienie wydaje mu się jedyną dotykálną i niewątpliwą realnością życia”<sup>68</sup>.

Renanowską wreszcie reminiscencją jest obrazek Pawła czekającego na Frankę z zapaloną lampką.

Przez wszystkie ciemne jesienne noce na oknie Pawła lampka paliła się do późna tuż przy szybach zwilżonych od mgły lub deszczu. (C, 111).

<sup>66</sup> E. Orzeszkowa: *Listy zebrane...*, t. 2, s. 36: List do L. Méyeta z 12 lutego 1888.

<sup>67</sup> E. Orzeszkowa: *Ernest Renan. W: Filozofia i myśl społeczna w latach 1865—1895*. Cz. 1. Wyb. i opr. A. Hochfeldowa, B. Skarga. Warszawa 1980, s. 308.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 309.



W *Żywocie Jezusa* Renana przypomniano to ewangeliczne wezwanie: „[...] niechaj każdy czeka z zapaloną lampką jak na przyjście oblubieńca, który się zjawi nieprzewidziany; Syn Człowieczy przybędzie jak złodziej w godzinie nieoczekiwanej [...]”.<sup>69</sup>

Zgadza się też ze sformułowaniami Renana typ religijności ludowej, który ucieleśnia rybak nadniemeński. Przytoczmy parę charakterystycznych myśli filozofa: „Prawdziwa religia nie miała wyjść z rozgwaru miejskiego, ale z pogodnej ciszy wsi.”<sup>70</sup> „Chrześcijaństwo, które powstało w umyśle człowieka gminu, które przede wszystkim było uwielbiane przez gmin, posiada niezatarte piętno oryginalności. Było ono pierwszym triumfem rewolucji, zwycięstwem uczuć ludu, początkiem panowania serc prostych, narodzinami piękna tak pojmowanego, jak je lud pojmuje.”<sup>71</sup> Nie ulega wątpliwości, że postać Pawła została w powieści ukształtowana w zgodzie z Renanowską idyllą, wystylizowana na wzór bohaterów *Żywotu Jezusa* i *Pierwszych wieków chrześcijaństwa*. Tłumaczy to odległość, jaka dzieli tak charakterystyczne przykłady prymitywnej, nasyconej szamanizmem religijności chłopskiej, jakie spotykamy w poprzednich powieściach Orzeszkowej (na przykład Piotr Dziurdzia) od wysublimowanej, ewangelicznej religijności prezentowanej w *Chamie*. Nie może być tu mowy o ciągłości przedstawień chłopca. Zmiana jest gwałtowna i stanowi konsekwencję wymiany intertekstu. Bo właśnie włączenie takiego lub innego intertekstu określa treść przedstawień, które są pozbawione „substancji”, całkowicie usytuowane w perspektywie cytatów.

Dostrzeganie przez krytyków pęknięcie w konstrukcji powieści daje się, z pewnym uproszczeniem, sprowadzić do tej właściwości tekstu: *Cham* oparty jest na grze intertekstualnej dwóch w zasadzie wykluczających się modeli strukturujących. Paweł, który niczym Renanowski Jezus „wierzył niewzruszenie, że człowiek wskutek wiary i modlitwy może posiadać nad naturą zupełną władzę”<sup>72</sup>, zostaje skonfrontowany z Franką, której chorobę determinują „cechy temperamentu, charakteru, procesów myślenia, rozwinięte w niej, a w części zapewne i wytworzone przez całość jej życia” (C, 173). Scenariusz takiego zestawienia dwóch wykluczających się porządków został naszkicowany przez Orzeszkową na rok przed napisaniem powieści, w eseju o Renanie. Jedno ze zdań tego eseju mogłoby streszczać dramat przedstawiony w *Chamie*: „Najświęto-

<sup>69</sup> E. Renan: *Żywot Jezusa...*, s. 255—256.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 296.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 365.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 242.

bliwsze ręce nie przywróca swym dotknięciem ciągłości i zdrowia głowie wariata”<sup>73</sup>.

Konflikt dwóch, równocześnie strukturujących powieściowe przedstawienia, typów dyskursu reprezentującego dwie różne postacie wiedzy prowadzi do załamania się pewności, a tym samym i jednoznaczności tego, co przedstawione. Nic więc dziwnego, że toczące się wokół *Chama* dyskusje krytyczne dotyczyły głównie zasady *mimesis*. Zwolenników zyskiwał sobie najczęściej tylko jeden z dwóch podstawowych modeli strukturujących powieściowe przedstawienie. Na oba naraz trudniej się było zgodzić. „I oto — pisał Brodowski — widzimy żywą istotę ludzką w objęciach marmurowej statuy”<sup>74</sup>, a swoją wypowiedź zaczynał wnioskiem, że odtworzenie prawdy życiowej w powieści „powinno być wyzwolonym spod tchnień mistycyzmu.”<sup>75</sup> Kaszewski określał sposób zaprezentowania Franki jako „syntetyczne studium, świadczące o głębokim w naturę ludzką wejrzeniu”, a postać Pawła była dlań „idealnym charakterem zastosowanym do sfery ludowej.”<sup>76</sup> Nawet Kotarbiński, który bronił powieści, nazywając ją arcydziełem, widział dwuznaczność *Chama*, gdy komplementował autorkę, mówiąc: „Treść wewnętrzną tego dzieła uznać musi zarówno religijny zachowawca, jak i przejęty sprawą ludową demokrata wolnomyślny.”<sup>77</sup> Krytyk zapominał jednak dodać, że każdy z nich uznawałby faktycznie inną „treść wewnętrzną”, czytając powieść z perspektywy jednego lub drugiego intertekstu.

Równocześnie, malując poza kręgiem głównych osób dramatu tło wiejskie, pozostawała Orzeszkowa nadal w sferze oddziaływania etnologii, choć zasadnicze wskazanie ewolucjonizmu, aby jednostkę i zbiorowość ujmować koniunktywnie, właściwie przestało w *Chamie* obowiązywać. Trudno byłoby powiedzieć za Spencerem, że taka jest wieś w powieści, jaki jest jej jednostkowy przedstawiciel. Franka, Paweł i wieś to trzy stykające się, ale niesprowadzalne do siebie mikrokosmosy.

Fakt, że przedstawienia wsi w *Chamie* korzystają obficie z klisz „zdjętych” z poprzednich tekstów Orzeszkowej, świadczy o ich oznakowym, stereotypizującym charakterze.

Jest wszakże w powieści szczegół ważny, którego znaczenie odsyła do tekstu Spencera: chodzi o sekwencję ukłonów bitych najpierw przez Pawła uradnikowi, a potem powtórzonych przez Frankę:

<sup>73</sup> E. Orzeszkowa: *Ernest Renan...*, s. 303.

<sup>74</sup> F. Brodowski: *Literatura i sztuka. Oczekiwania i obawy*. „Prawda” 1889, nr 17, s. 199.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>76</sup> K. Kaszewski: *Cham*. „Kłosa” 1889, nr 1227, s. 6.

<sup>77</sup> J. Kotarbiński: *Przegląd literacki*. E. Orzeszkowa. „Cham”. „Przegląd Tygodniowy” 1889, nr 37, s. 440.

[...] o parę kroków oddalona zgięła się przed nim całym ciałem, szybko i tak nisko, że włosy jej końcami swymi ziemi dotknęły. Tak za doznane dobrodziejstwa dziękując lub o nie prosząc kłaniają się czasem chłopci i chłopki. (C, 206—207).

Takim ukłonem żegna się Franka z Pawłem, idąc na śmierć.

Spencer poświęcił ukłonom sporo miejsca w *Zasadach socjologii*. Ich źródło widział w społeczeństwie prymitywnym typu wojowniczego, podobnie do źródła trofeów i kaleczenia się. „Wróg pokonany leży u nóg zwycięzcy, pozostając całkiem na jego łasce.”<sup>78</sup> „Przybranie takiej postawy, jak gdyby mówiącej »nie potrzebujesz mnie pokonywać, jestem już pokonany«, jest najlepszym środkiem dostąpienia bezpieczeństwa.”<sup>79</sup> Od tych pierwotnych ukłonów pochodzą te, które ich wzorem wyrażają podległość niewolnika w stosunku do pana, a drogą dalszej sublimacji ukłony wyrażające postawę czciciela wobec bóstwa. Spencer twierdzi, że owe zjednujące akty zawierają komunikat: „Jestem twoim niewolnikiem” oraz „Kocham ciebie.”<sup>80</sup> Pierwotna czołobitność zanika tam, „gdzie wolniejsze formy urządzeń społecznych, właściwych typowi przemysłowemu, znacznie ograniczyły typ wojowniczy.”<sup>81</sup> „Miłość niezależności łącznie z zamięłowaniem prawdy rodzi odrazę do ukłonów” — konkluduje uczony<sup>82</sup>.

Akcentując rolę ukłonu, czyniąc z niego wieloznaczny, ważny składnik gry znaczeń w powieści, Orzeszkowa wpisuje w narrację perspektywę antropologiczną. Ale, inaczej niż w poprzednich powieściach chłopskich, tekst ewolucjonisty nie stanowi progu interpretacji zdarzeń, a jego rola ogranicza się do zwielokrotnienia gry znaczeń tekstu powieściowego. Mówiąc krótko: Spencer nie narzuca sensu tego, co przedstawione, choć bierze udział w jego artykulacji.

## Wnioski

Powieści chłopskie Orzeszkowej podlegają oddziaływaniu różnych reprezentujących wiedzę naukową dyskursów, które na różne sposoby

<sup>78</sup> H. Spencer: *Instytucje obrzędowe stanowiące część IV „Zasad socjologii”*. Przeł. J. K. Potocki. Warszawa 1890, s. 125.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 198.

uczestniczą w strukturuwaniu powieściowej *mimesis*. Gra intertekstualna uzależniona jest tu przede wszystkim od stopnia „rozrzutu” intertekstów angażowanych przez dany tekst. Oglądana z tej perspektywy sekwencja trzech powieści układa się szczególnie sugestywnie: od *Nizin* do *Chama* rośnie stopień wewnętrznego zdialogizowania modeli, które posłużyły jako punkty wyjściowe dla konstruowanych przez pisarkę przedstawień wsi.

*Niziny* można by z powodzeniem uznać za powieść „monistyczną”, której przedstawienia zostały zdeterminowane przez „spenceryzm”, pojmowany jako generatywny wzorzec wszelkich reprezentacji rzeczywistości ogarniających różne poziomy tekstu.

*Dziurdziowie* są powieścią budowaną na podstawie dwóch komplementarnych (zatem wykluczających się) poglądów na temat pierwotności i zawierają sprzeczne reprezentacje tego samego: chłop jest tu człowiekiem pierwotnym i zarazem człowiekiem wtórnym.

W *Chamie* rzeczywistość jest wyraźnie rozdarta, bo jej przedstawienia podlegają dwóm niesprowadzalnym wzajemnie do siebie modelom. W pewnym stopniu zasada *mimesis* ulega tu zakwestionowaniu.

Wiedza wyposaża powieść w modele przedstawień o zasięgu najszerszym, określającym interpretowalność tego, co jest przedstawiane. Gra intertekstualna z dyskursem wiedzy umożliwia włączenie powieści w obszar wypowiedzi ideologicznych, oznacza otwarcie przedstawień na dialog światopoglądowy epoki. I na odwrót: zależność przedstawień powieściowych od wyjściowych modeli reprezentacji rzeczywistości oznacza zamknięcie *mimesis* w ich obszarze, relatywizując prawdziwość literatury do ściśle określonego kręgu historycznych epistem. Udział dostarczanych przez wiedzę modeli reprezentacji w strukturuwaniu powieściowej *mimesis* powoduje zasadnicze zawieszenie ciągłości obrazów świata.

## Indeks nazwisk

Althusser Louis 12  
Amosy Ruth 64  
Anczyc Ludwik 123

Bachtin Michaił 9—11, 13, 21  
Balzac Honoré de 132  
Barszczewski Jan 112—114, 117  
Barthes Roland 8, 13—21, 24, 25, 28,  
29, 53, 56, 68, 127, 166, 186—188  
Bartmiński Jerzy 80  
Benrekassa Georges 11  
Berwiński Ryszard 173, 174  
Biegeleisen Henryk 129  
Bogusławski Władysław 122, 125, 127  
Bohusz Marian zob. Potocki Józef Ka-  
rol  
Borkowska Grażyna 138  
Breslauer Jan 36  
Brinker Menachem 22  
Brodowski Feliks 143, 145, 146, 183  
Brooks Peter 132, 133, 139, 142—144,  
146, 147, 150  
Bykowski Piotr 95, 96  
Cezar Gaius Julius 125  
Changarnier Nicolas 78  
Chmielowski Piotr 27, 29, 57, 63, 92,  
93, 101, 113, 114, 118, 119, 128, 129  
Chrapowicki Ignacy 91, 92, 97, 100  
Chrzanowski Bronisław 143, 144—146  
Cogny Pierre 151

Culler Jonathan 18  
Czaplewicz Eugeniusz 10  
Czczot Jan 81, 82, 87, 88, 95, 99  
Czubek Jan 70

Daugerre Louis 173  
Dallenbach Lucien 173  
Darwin Charles 36, 155, 159, 160  
Delorme Marion 122  
Dickstein Samuel 159  
Dramińska-Joczowa Maria 11  
Ducrot Oswald 15  
Dudziński X. 95  
Dygasiński Adolf 80, 123, 171

Falicka Krystyna 119  
Falicki Jerzy 119  
Federowski Michał 72, 94, 102, 103

Galasiewicz Jan Kanty 123, 124, 126,  
128, 132, 136  
Głowiński Michał 116, 167  
Goldberg Henryk 154  
Gołębiowski Łukasz 83, 94, 147  
Gombrich Ernst Hans 29  
Goncourt Edmond de 47, 48, 50, 51  
Goncourt Jules de 47, 48, 50, 51  
Grajewski Wincenty 9, 10  
Gregorowicz Jan Kanty 44, 55, 67, 90,  
92  
Grivel Charles 151  
Górski Ryszard 124, 128, 131

- Hamon Philippe 8, 84  
 Herschberg Pierrot Anne 64  
 Hochfeldowa Anna 181  
 Hudibras 171
- Jakobson Roman 10, 19  
 James Henry 132  
 Jamrozik Zbigniew 8  
 Jankowski Edmund 7, 23, 27, 40, 52, 73, 128, 142, 152, 168  
 Jarowiecki Jerzy 118, 145  
 Jeske-Choiński Teodor 143  
 Jezus Chrystus 140, 146, 169, 180, 182  
 Jez Teodor Tomasz (właśc. Zygmunt Miłkowski) 7, 77—80, 86, 92, 111, 161  
 Junosza Klemens (właśc. Klemens Szaniawski) 36, 123
- Kaczkowski Zygmunt 44  
 Kamiński Mściśław 97  
 Karłowicz Jan 27, 52, 59, 73, 110, 142, 152, 175  
 Kasperski Edward 10  
 Kaszewski Kazimierz 28, 30, 58, 63, 74, 85, 118, 128, 129, 142, 143, 145, 156, 183  
 Kiciński Bruno 70  
 Kłosińska Krystyna 175  
 Kolberg Oskar 93, 94, 106  
 Kondratowicz Ludwik zob. Syrokomla Władysław  
 Konopnicka Maria 118, 123, 145  
 Kotarbiński Józef 30, 51, 101, 122, 131, 143, 146, 183  
 Kowerska Zofia A. 116, 171  
 Koźmian Kajetan 62  
 Krafft-Ebing Richard 175—178, 187, 188  
 Kraszewski Józef Ignacy 27, 28, 37, 38, 40—49, 53, 55, 57, 60, 63, 65, 66, 68, 70, 71, 75—79, 81, 82, 85—88, 90, 92, 95, 113, 126, 129  
 Krausharowa Jadwiga 152  
 Kristeva Julia 9—11, 13—19, 21, 24, 186, 187  
 Kryński Adam Antoni 59  
 Krzemień Wiktoria 13  
 Krzemiński Stanisław 122  
 Kulczycka-Saloni Janina 122  
 Kuryś Agnieszka 84
- La Sale Antoine de 12, 13  
 Lévi-Strauss Claude 111  
 Linde Samuel Bogumił 95  
 Lipiński Jacek 125  
 Lombroso Cesare 175  
 Loti Pierre 181  
 Lubowski Edward 126
- Łapczyński Kazimierz 110
- Maleszewski Władysław 23  
 Marcinkowski Antoni 115  
 Markiewicz Henryk 27, 93, 112, 129  
 Marks Karol 12  
 Marrené Waleria 34  
 Martuszevska Anna 59, 69  
 Mefisto zob. Rajchman Aleksander  
 Mellerowa Zofia 123, 126  
 Méyet Leopold 23, 128, 152, 181  
 Mitosek Zofia 19, 21  
 Mitterand Henri 8  
 Modrzejewska Helena 125  
 Molier (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 127  
 Monach Włodzimierz 72, 73, 94, 101, 102  
 Müller Friedrich Max 170, 171
- Niedźwiedzki Władysław 59  
 Niemojewski Andrzej 180  
 Nowosielski Antoni zob. Marcinkowski Antoni  
 Nusbaum Henryk 73  
 Nusbaum Józef 156, 159  
 Nycz Ryszard 29
- Ostoja zob. Sawicka Józefa  
 Owidiusz 69, 70
- P. 36  
 Pauli Żegota 99  
 Peschel Oskar 169, 170, 172  
 Pietkiewicz Antoni zob. Pług Adam  
 Pietkiewicz Zygmunt 96  
 Piltz Erazm 52  
 Pług Adam (właśc. Antoni Pietkiewicz) 86  
 Podbereski Andrzej 117, 118  
 Poe Edgar Allan 18

Potocki Józef Karol 67, 184  
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 123—126

Rajchman Aleksander 124  
Renan Ernest 180—184, 187, 188  
Ricoeur Paul 12  
Riffaterre Michael 63, 64, 119  
Rosen Elisheva 64  
Rosner Katarzyna 18  
Rousseau Jean-Jacques 144  
Rypiński Aleksander 87, 91, 104, 105  
Rytel Katarzyna 84

Sawicka Józefa 27, 40, 41, 85, 93  
Shakespeare William 122, 127  
Siemieński Lucjan 26, 27, 93  
Sienkiewicz Henryk 27, 30—36, 38, 68, 79, 93, 123, 124, 127, 165  
Sivert Tadeusz 125  
Skarga Barbara 181  
Skoczylas Joanna 12  
Sławiński Janusz 29  
Spencer Herbert 154, 155, 157—168, 183, 186, 188  
Spielhagen Friedrich 129  
Suryń Felicyan 87, 91  
Sygietyński Antoni 47, 48, 50, 51  
Syrokomla Władysław (właśc. Ludwik Kondratowicz) 37, 68  
Szaniawski Klemens zob. Junosza Klemens

Szekspir zob. Shakespeare William  
Szeliga Maria 40  
Szwejkowski Zygmunt 124

Słiwicki Józef 125

Tarnowski Stanisław 51, 143  
Tell Wilhelm 125  
Tomasz z Akwinu św. 17  
Tylor Edward Burnett 116, 171, 172, 174, 186, 188  
Tyszkiewicz Konstanty 107, 110

Uspiński Boris 19

Wacław z Olecka zob. Zaleski Wacław  
Weiss Tomasz 48  
Wielogłowski Walery 44, 56, 66, 79  
Wilkoń Aleksander 75  
Wisłocki Tadeusz 169  
Wójcicki Kazimierz Władysław 90, 92

Zaleski Wacław 90, 92  
Zarański Jan 29  
Zienkiewicz Romuald 90, 98  
Zijderveld Anton C. 64  
Zola Emile 121, 128, 138

Żabicki Zbigniew 122  
Żmigrodzka Maria 41

## MIMESIS В ДЕРЕВЕНСКИХ ПОВЕСТЯХ ЭЛИЗЫ ОЖЕШКО

### Резюме

Миметичность повести описывается в настоящей работе в интертекстуальном плане. Текст повести рассматривается как поле скрещивающихся цитат, парафраз и трансформаций. В польской повести XIX века деревенская тема считалась особенно реалистической. Отсюда выбор предмета анализа: три деревенских повести Элизы Ожешко — *Низины*, *Дзюрдзи* и *Хам*.

В предисловии вкратце напоминает история развития понятия интертекстуальности в работах Кристевой и Барта. Здесь интертекстуальность соединяется с такими понятиями, как *mimesis* и структурирование. И только эта понятийная триада позволяет наново определить повесть по отношению к традиции, которая видела в ней представление действительности. Чтобы уловить само это „представление“, необходимо отказаться от сопоставления текста с действительностью и начать проводить анализы в другом направлении: показать работу текста как структурирование, протекающее в интертекстуальном пространстве.

Тексты, а точнее интертексты, участвующие в структурировании деревенских повестей Ожешко, разделены в зависимости от своей жанровой принадлежности. В результате можно говорить о четырех кодах (в духе Барта), структурирующих эти романы: о литературном коде, коде оригинала, театральном коде и коде знаний. Каждый из них открывает перспективу цитирования литературы о народе, фольклористического оригинала, театральности мелодрамы, дискурса науки. Четыре главы книги содержат подробный анализ, показывающий, как каждый из указанных кодов участвует в структурировании повестей Ожешко. Так как речь идет о секвенции текстов, часто можно заметить, как один и тот же код по-разному „действует“ в отдельных текстах. В четвертой главе (*Знания*) показано, например, как изменяется в рамках того же самого кода конфигурация текстов, диктующих повестям значение. Свое представление крестьянина Ожешко создает всегда на основе определенных научных знаний. Однако от повести к повести изменяется характер этих знаний. Крестьянин из повести *Низины* — это первобытный человек по образцу Спенсера. Крестьянин в *Дзюрдзи* — это и первобытный по Тульоровски, и „вторичный“ как человек, обреченный высокой культурой на пережевывание ее бывших отходов. В *Хаме* крестьянин является первичным в антропологическом смысле, но одновременно первичным и в другом смысле: это кто-то, сжившийся с природой и Богом по подобию первых христиан.

Признаком реализма является наложение многих кодов в одном тексте. Поэтому часто случается, что в последующих главах приводятся те же самые „места“ текстов, подвергающиеся разным структурализациям в зависимости от того, какой код использован при чтении. Возьмем для примера *Хама* Ожешко. В первой главе (*Литература*) фабула этого романа рассматривается



как трансформация характерной для крестьянского романа схемы воспитательной идиллии. Во второй главе (*Оригинал*) фабула *Хама* приобретает смысл как аргумент в позитивистской дискуссии о кризисе традиционной народной культуры. В третьей главе (*Театр*) та же самая фабула оказывается вписанной в роман мелодрамой. В четвертой главе (*Знания*) фабула *Хама* рассматривается как конфронтация двух альтернативных видений человека, которые составляют психология религии Ренана и теория невроза Крафт-Эбинга. Интертекстуальное положение каждый раз определяет другое структурирование значений текста. Поэтому нельзя говорить о какой-нибудь его структуре.

Крестьянские романы Ожешко повторяют и преобразуют фабульные схемы, композиционные идеи и стилистические клише литературы о крестьянской тематике, преобразуют огромное количество фольклористических текстов, стремятся своими представлениями соперничать с народной мелодрамой, такой модной во второй половине XIX века, разрабатывают, наконец, свою тему, используя широкие антропологические знания эпохи. Таким образом, с одной стороны мы имеем дело с определенной энциклопедической амбицией, представление мира должно быть представлением знаний о нем, должно быть попыткой *mathesis*. О таких намерениях говорит писательница в своих программах. С другой стороны, это соединение цитирований, парафраз и преобразований, которые открывает интертекстуальный анализ, переполненное противоречиями, многозначно, его невозможно свести к одному образу мира.

Когда речь идет о реализме как представлении действительности, все это множество подлежит редукции. Тогда начинается поиск какого-либо одного образа мира и его смысла, заключенного в структуре. И раньше или позже литература исчезает: она оказывается прозрачной. Ее снова можно увидеть, когда представление само станет предметом внимания.

Krzysztof Kłosiński

## MIMESIS IN THE PEASANT NOVELS OF ELIZA ORZESZKOWA

### Summary

Mimesis of the novel is described in this work in the intertextual perspective. The fictional text is treated as the field or crossing quotations, paraphrases and transformations. In the 19th c. Polish novel the peasant subject was considered as particularly realistic. Hence the choice of the subject of analysis: three peasant novels of Eliza Orzeszkowa — *Niziny*, *Dziurdziowie* and *Cham*.

In the introduction a short history of shaping the notion of intertextuality in the works of Kristeva and Barthes has been reminded. Intertextuality is here connected with such notions as *mimesis* and structurizing. Only this notional triad allows to define the novel again in relation to the tradition which saw representing the reality in her. In order to catch the "representation" itself, one should abandon confronting text with the reality and take up analysis in different direction: show the work of text as structurizing which take place in intertextual space.

Texts, and more precisely: intertexts, taking part in structurizing Orzeszkowa's peasant novels have been grouped in terms of their genre attachment. As a result one can speak about four codes (in the Barthesian sense) structurizing these novels: literary code, code of the original, theatrical code and code of knowledge. Each of them opens the perspective of quoting: literature about folk of folkloristic original, theatricalness of melodrama, discourse of science. Four chapters of the book contain detailed analyses showing how each of the above mentioned codes participates in structurizing Orzeszkowa's novels. Since one talks about the sequence of texts, it is often observable how the same code "acts" in different ways in particular texts. In the fourth chapter (*Knowledge*), for example, it has been shown how the configuration of texts imposing meanings on the novels changes within the same code. Her representation of a peasant Orzeszkowa builds also on the basis of certain scientific knowledge. But from a novel to a novel the character of this knowledge changes. The peasant from *Niziny* is a primitive man following Spencer. The peasant from *Dziurdziowie* is both primitive in a Taylorlike way and "secondary" — as a man doomed by high culture to digest its former wastes. In *Cham* the peasant is primitive in the anthropological sense but also primitive in a different sense: it is somebody familiar with nature and God similarly to the first Christians.

The characteristics of realism is overlapping of many codes in one text. Thus, it often happens that in the following chapters the same "places" of texts undergoing different structurizations depending on what code the book uses are called. Let's take, for example, Orzeszkowa's *Cham*. In the first chapter (*Literature*) the plot of this novel is read as transformation of the scheme of educational idyll characteristic for folk tale. In the second chapter (*Original*) the plot of *Cham* gains sense as an argument in the positivistic discussion on the crisis of traditional folk culture. In the third chapter (*Theatre*) the same plot turns out to be a melodrama written in the novel. In the fourth chapter (*Knowledge*) the plot of *Cham* is read as a confrontation of two alternative visions of man built by Renan's psychology of religion and Krafft-Ebing's theory of "neurosis". The intertextual location defines each time different structurization of the meanings of texts. Thus, one cannot speak about its single structure.

Orzeszkowa's peasant novels repeat and transform plot schemes, compositional ideas and stylistic clichés of literature on folk subjects; they take in a big portion of folkloristic texts; they try with their representations to compete with folk melodrama, so fashionable in the latter part of the 19th c., they finally work out their subject making use of the wide anthropological knowledge of the epoch. On the one hand, we have to do here with certain encyklopaedic ambition. Representation of the world is to be the presentation of knowledge about him, is to be an attempt of *mathesis*. These are the intentions discussed by the author in her programmes. On the other hand, this gluing together of the multitude of quotations, paraphrases and transformations which are uncovered by intertextual analysis, is after all bristling with contradictions, ambiguous, non-reducible to one image of the world.

When speaking about realism as representing the reality all this multitude undergoes reduction. Searching for one image of the world and its sense closed in a structure is then released. And sooner or later literature disappears, it turns out to be transparent. One can see it again when the representation itself will become the subject of interest.

**Projekt okładki**  
**Halina LERMAN**

**Redaktor**  
**Kazimiera CZAPŁOWA**

**Redaktor techniczny**  
**Zbigniew J. GURGUL**

**Korektor**  
**Wislawa UCHACZ**

**Copyright © 1990**  
**by Uniwersytet Śląski**  
**Wszelkie prawa zastrzeżone**

**Wydawca**  
**UNIwersYTET ŚLĄSKI**  
**UL. BANKOWA 14, 40-007 KATOWICE**

---

**Wydanie I. Nakład: 300+38 egz. Ark. druk. 12,0.**  
**Ark. wyd. 17,5. Przekazano do drukarni w lu-**  
**tym 1990 r. Skład rozpoczęto w lutym 1990 r.**  
**Podpisano do druku i druk ukończono w kwiet-**  
**niu 1990 r. Papier kl. III, 70×100, 80 g.**  
**Zam. 91/90 Cena zł 2700,—**

---

**Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice**

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 83-226-0315-0**

Krzysztof Kłosiński

Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej

Wykaz ważniejszych błędów dostrzeżonych w druku

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
20		9	struktury	strukturacji
25		5	<i>cham</i>	<i>Cham</i>
53		15	<i>Disposition</i>	<i>Dispositio</i>
77	19		z „dziadźkiem”	„dziadźkiem”
80	20		<i>Ohtawian</i>	<i>Chtawian</i>
96		11	on	ona

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 83-226-0315-0**